ИСКУССТВО КИНО

9
1963


«КОЗАРА»

О НОВЫХ СЦЕНАРИЯХ, ФИЛЬМАХ РАССКАЗЫВАЮТ:

ТЕНГИЗ АБУЛАДЗЕ

БОРИС АНДРЕЕВ

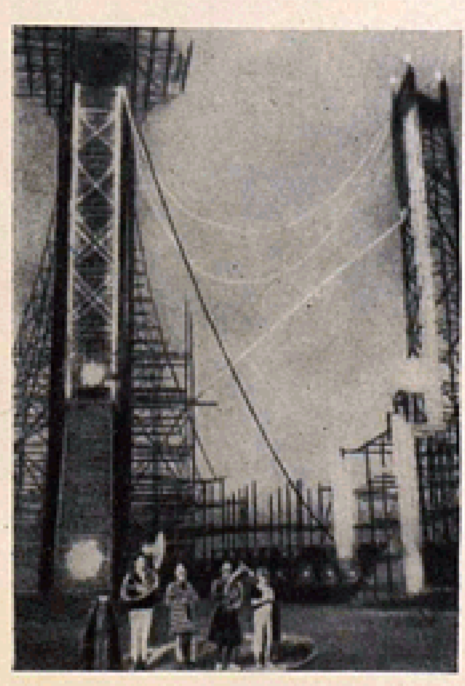
ЕКАТЕРИНА ВЕРМИШЕВА

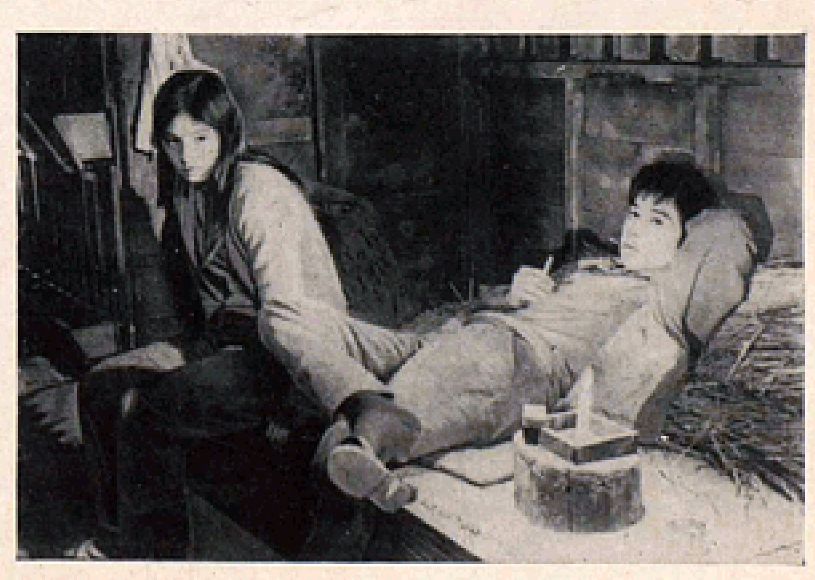
ЮРИЙ НАГИБИН

Вл. КРАСНОПОЛЬСКИЙ

Валерий УСКОВ


«ИМЯ СМЕРТИ — ЭНГЕЛЬХЕН»

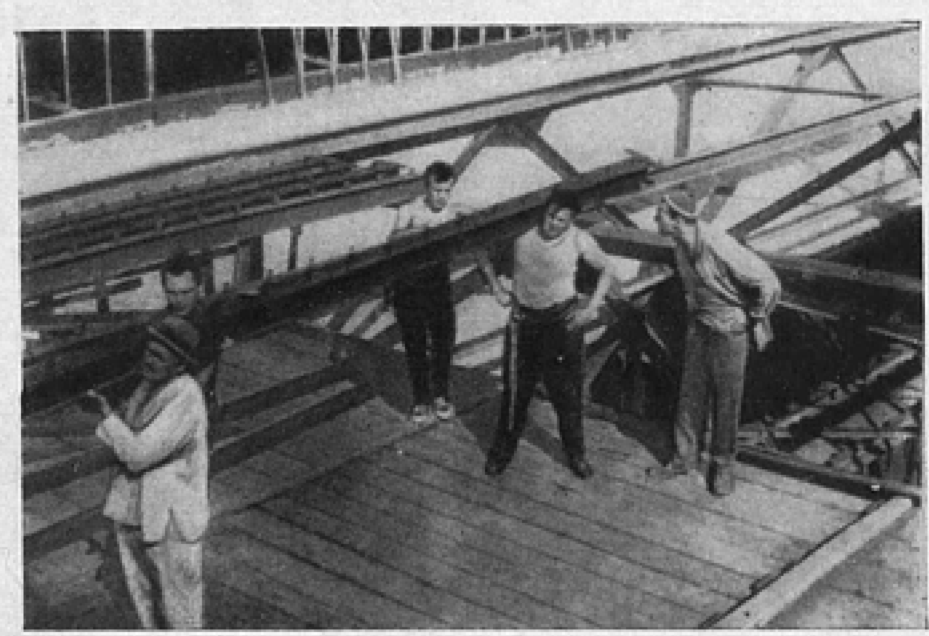

«ВОСЕМЬ С ПОЛОВИНОЙ»

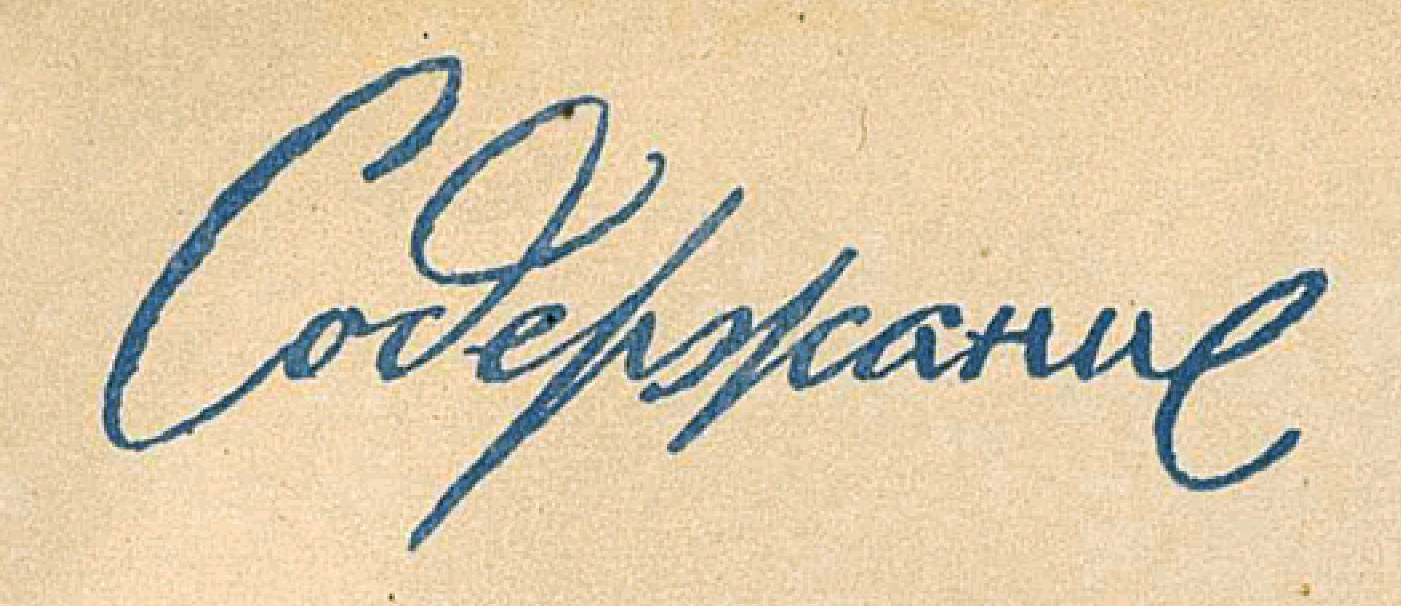

«ИСПОРЧЕННАЯ ДЕВЧОНКА»


«Порожний рейс»


«Черные крылья»


«Голый среди волков»


«Рассказы в поезде»





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

Самый значительный, самый представительный...

Состоявшийся нынешним летом Третий Московский международный кинофестиваль явился самым представительным киносмотром по сравнению с соревнованиями подобного типа. Сорок девять стран представили свои фильмы на конкурс, пятьдесят одна — на внеконкурсные просмотры. Всего же в Москве собрались работники кино из шестидесяти трех государств мира. Наряду с мощными «кинодержавами» в фестивале участвовали многие страны Азии, Африки, Латинской Америки, лишь недавно освободившиеся от колониальной зависимости, страны, где киноискусство только зарождается.

Говоря об исключительном масштабе фестиваля, мы имеем в виду и его колоссальную зрительскую аудиторию. «Московский фестиваль,— как отмечает итальянская газета «Вие нуово»,— это самый значительный и самый представительный международный смотр киноискусства».

Но Московский фестиваль — это не только просмотры фильмов, это и многочисленные встречи со зрителями, с товарищами по профессии, это и обсуждения, и привлекшая большое внимание дискуссия «Кино и прогресс», материалы которой публикуются ниже.

Триумф социалистического реализма — так можно охарактеризовать итоги Третьего Московского кинофестиваля. Достаточно перечислить призы и дипломы, полученные кинематографистами социалистических стран, чтобы убедиться в этом. «Имя смерти — Энгельхен» (Чехословакия), «Козара» (Югославия), «Порожний рейс» и «Март — апрель» (СССР), «Черные крылья» (Польша), «Рассказы в поезде» и «Песнь о железе» (Венгрия), «Голый среди волков» (ГДР), «Ты Хау» (ДРВ), «История одного сражения» (Куба) — многообразие форм и стилей, гуманистическая направленность, высокая идейность характеризуют эти произведения.

Как известно, международное жюри присудило Большой приз фестиваля фильму итальянского режиссера Федерико Феллини «Восемь с половиной» «за выдающуюся творческую, режиссерскую работу, в которой он отражает внутреннюю борьбу художника в поисках правды».

Фильмы, которые были показаны на фестивале, дают богатый материал для размышлений о судьбах мирового киноискусства, о путях его развития. В последующих номерах журнала мы опубликуем статьи о некоторых фильмах прошедшего смотра.

КИНО И ПРОГРЕСС

Одним из наиболее интересных мероприятий фестиваля явилась дискуссия на тему «Кино и прогресс». Собравшиеся в большом зале Центрального Дома литераторов творческие работники, критики, киноведы взволнованно говорили о месте кинематографа в общественной жизни, о неизмеримо возросшей в наши дни ответственности художника.

Дискуссия есть дискуссия, и в дружеском разговоре, проходившем в течение двух дней на Вольной трибуне фестиваля, звучали порой и диссонирующие голоса, высказывались по отдельным вопросам суждения, взаимно исключавшие друг друга. Но неизменными оставались общий товарищеский тон и глубокая заинтересованность всех выступавших проблемами, стоящими ныне перед честными художниками всех стран.

При всем различии оттенков и мнений каждый из ораторов говорил о кино, как об одном из мощных орудий прогресса человечества, каждый сознавал силу этого орудия, которое может стать и разрушительным в нечестных или порой в неумелых руках. В этом отношении, нам кажется, международная дискуссия на Вольной трибуне Московского фестиваля является как бы своеобразным продолжением проведенного недавно в Москве теоретического симпозиума по современной буржуазной эстетике кино (см. «Искусство кино», № 8). Редакция нашего журнала, во всяком случае, рассматривает этот международный обмен мнениями как свидетельство того, что проблемами, волнующими советских кинематографистов, озабочены ныне многие честные художники зарубежных стран и, конечно, в первую очередь наши друзья — кинематографисты социалистических государств.

Ответственность художника перед народом — с этого начал свое вступительное слово председательствовавший на дискуссии советский режиссер СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ. Забегая вперед, скажем: эта мысль в той или иной форме нашла отражение почти во всех выступлениях.

— Народ ставит свои требования, свои критерии к нашему искусству независимо от того, какие критерии поставил себе художник,— заявил С. Герасимов.— И этим в конечном счете обусловлена судьба того или иного произведения искусства: становится ли оно достоянием истории, украшением человеческой культуры или вскоре забывается, растворяется во времени, как не обеспечившее себе места в сознании народа.

Мир предъявляет сейчас художнику бесконечное множество образного материала — таких столкновений, таких страстей, каких доныне не знала история человечества. И бывает порой странно видеть, как бедно, как скудно пользуются художники этим титаническим материалом, отбрасывая от себя крупные критерии и как бы заявляя: я человек маленький, дайте мне разобраться в самом себе, где уж мне лезть в эти обширные сферы.

Сергей Герасимов полемизирует со ставшей для многих поколений художников традиционной идеей, которая, по его словам, может быть выражена примерно так: художник является сосудом, вместилищем совести, разума, чувств; он судит мир по законам своей художнической силы, и поэтому его самого следует судить по этим законам, не прикладывая к нему никаких других мер. При всем, казалось бы, благородстве этой идеи, имеющей классическую форму выражения в мировой цивилизации, она представляется оратору в известной степени субъективной и в чем-то трогательно-наивной. Хочет того художник или не хочет, повторяет С. Герасимов, судить его будет народ.

Отсюда встает вопрос о народности искусства.

— Нас, представителей искусства социалистического реализма,— говорит С. Герасимов,— упрекают порой в том, что, ставя во главу угла принцип народности искусства, мы тем самым якобы обречены на то, чтобы идти в хвосте развития народной мысли, а не опережать ее. Это обвинение несправедливо, неточно, неверно. Оно может быть выдвинуто лишь с позиции противопоставления художника народу. Между тем я убежден, что для гигантского большинства творческих работников принадлежность к народу, сознательная, полусознательная или совершенно инстинктивная, есть основная черта, определяющая его как истинного художника.

Я не мыслю себе произведения искусства, сделанного в безвоздушном пространстве, в вакууме. Любое явление искусства должно быть соотнесено с его восприятием.

Поднятый С. Герасимовым вопрос о связи художника с народом, о взаимоотношении между творцом и зрителем, воспринимающим его искусство, был впоследствии продолжен другими участниками дискуссии. Об этом говорил, например, французский кинокритик МАРСЕЛЬ МАРТЕН. Приведя слова Арагона о том, что художник обязан стремиться преобразовывать мир, Марсель Мартен заявил под аплодисменты собравшихся:

— Роль художника заключается в том, чтобы будить сознание зрителя, не усыплять его, а давать ему повод для рассуждений.

Говоря о том, что уровень восприятия искусства у разных зрителей разный, Мартен напомнил о необходимости для художника думать не только о настоящем, но и о будущем. В связи с этим он отстаивал так называемое право на ошибку. Художник, сказал он, не инженер. Если мост, построенный инженером, обрушится, то этот инженер — преступник. Но если художник создает новые формы, ему должно быть предоставлено право ошибаться, хотя, как отметил Мартен, «право художника на ошибку» должно ограничиваться определенными моральными и социальными рамками.

С этим утверждением французского критика обоснованно полемизировал С. Герасимов:

— Мартен привел пример с мостом, который из-за ошибки инженера может рухнуть и похоронить сотни людей. Ошибающийся художник может похоронить миллионы. Такова сила искусства. Так что меру ответственности нужно еще определить. Необходимо различать новаторство, которое ищет всенародную правду, и «новаторство», идущее в стороне от народной правды.

О народности как об одной из отличительных черт, характеризующих произведения искусства, созданные художниками, придерживающимися метода социалистического реализма, говорил в своем выступлении чехословацкий кинокритик СТАНИСЛАВ ЗВОНИЧЕК. Однако, справедливо заметил он, не следует считать, что любой фильм, пользующийся успехом у зрителя, тем самым автоматически должен быть сочтен произведением народным. В качестве примера С. Звоничек привел демонстрировавшийся на фестивале фильм «Саладин», представляющий собой образец пышного, рассчитанного на нетребовательные вкусы зрелища. Такого же рода фильмы, заявил оратор, выпускаются, к сожалению, порой и в Чехословакии и в других странах.

— Но следует видеть и другую сторону проблемы,— продолжает С. Звоничек. — Вряд ли можно назвать народным такое искусство, которое интересует только очень узкий круг зрителей. Киноискусство родилось как народное зрелище, и если оно не хочет изменить своей сущности, оно не должно становиться аристократичным. Художники должны искать идеи, которые объединяют людей, пробуждают в них радость и силу. Так и только так может быть достигнут прогресс в киноискусстве.

Эта мысль С. Звоничека не вызвала ни у кого возражений, хотя с некоторыми приведенными им конкретными примерами согласны были не все. Так, например, советский сценарист ДАНИИЛ ХРАБРОВИЦКИЙ полемизировал с утверждением Звоничека о том, что фильмы итальянского режиссера Микеланджело Антониони несут в себе прогрессивные идеи и являются произведениями народными.

— Я вспоминаю,— говорил Храбровицкий,— картины Антониони, его манеру рассказа, изобилующую аллегориями, крайне замедленный, порой даже тревожный темп его фильмов, мрачную, безнадежную атмосферу, в которой действуют его персонажи, напоминающие не живых людей, а скорее их тени. Антониони как художника привлекает душевный разлад индивидуума, разлад чувств, нарушение отношений человека с другими людьми. В грохоте современной жизни, в ее ритме, в ее машинизации как бы тонет вопль человеческого отчаяния. Он не слышен никому. И никому не дано понять, о чем говорят люди, что их сегодня волнует. А это и означает принятие мира таким, каков он есть, признание неизменности окружающего художника общества. В фильмах Антониони, по существу, воспевается подавление человеческого «я», всего, что составляет духовную суть человека.

Итальянский режиссер НАННИ ЛОЙ не говорил о фильмах своего соотечественника Антониони. Однако он признал, что бедою многих крупных мастеров кино сегодняшней Италии является их неумение вжиться в действительность, правдиво отразить ее в своих произведениях. Художники слишком полагаются на собственную фантазию, на импровизационность в работе, что ведет к созданию фильмов, порой интересных и субъективно честных, но далеких от реальной жизни народа.

Сила художественного произведения, заявил Нанни Лой, зависит от двух факторов. С одной стороны, от того, насколько художник связан с действительностью. И с другой стороны — от его вкуса, его образа мышления, его философских и политических идей, его фантазии, его чутья, его творческих способностей.

Значительным препятствием, мешающим в Италии созданию произведений, нужных народу и повествующих о народной жизни, Нанни Лой считает традиционное мышление продюсеров, отдающих предпочтение зрелищным, развлекательным фильмам. В этой связи режиссер рассказывает о трудностях, которые ему пришлось преодолеть в процессе постановки фильма «Четыре дня Неаполя».

С высказываниями Нанни Лоя, автора героической народной эпопеи о восстании народа Неаполя против гитлеровских оккупантов, перекликается и выступление вьетнамской актрисы ЧА ЖАНГ, исполнительницы главной роли в фильме «Ты Хау», рисующем освободительную борьбу народа Вьетнама против иноземных колонизаторов. Горячее, взволнованное выступление Ча Жанг было с большим вниманием и интересом прослушано участниками дискуссии.

— Искусство должно быть связано с жизнью народа,— так начала свое выступление вьетнамская

актриса.— В нашей стране все художники руководствуются в своем творчестве этим положением.

Ча Жанг рассказала о том большом подъеме, который царит в среде творческих работников Народного Вьетнама, о фильмах, выпускаемых молодой вьетнамской кинематографией,— фильмах, отображающих жизнь народа, его помыслы, стремления, чаяния. Она рассказала также о фильмах, которые снимают в труднейших условиях кинематографисты Народного фронта освобождения Южного Вьетнама.

— Я знаю чувства и мысли людей моей страны,— сказала в заключение своего выступления Ча Жанг,— знаю и понимаю их волю, стремления, желания. И я хочу, чтобы кинематографисты нашей страны и других стран посвятили свое творчество Человеку на Земле, борьбе за мир и дружбу между народами, прогрессу человечества!

Прогресс человечества! Едва ли кто из мастеров кино впрямую выступает против этого понятия. Однако содержание в него вкладывается порой разное.

Об этом говорил в своем выступлении советский кинокритик РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ.

— Для нас, советских людей,— сказал он,— прогресс человеческого общества — это движение к коммунизму. Для построения коммунистического общества необходим не только высокий уровень производительных сил, но и самый высокий нравственный уровень, высокий этический и эстетический уровень широких народных масс. Поэтому у нас в стране и придается такое большое значение киноискусству как могучему орудию прогресса, средству просвещения, эстетического воспитания, морального воздействия на людей.

Как и другие высшие достижения человеческого разума, кино может быть не только великим благом, но и великим злом. Произведения киноискусства могут не только возвышать, воспитывать человека, но и растлевать его, вселять в него бездейственность, пассивность, отчаяние, учить человека ненависти, жестокости, презрению к людям.

Р. Юренев говорит о том, что можно найти очень простую и краткую формулировку, помогающую определить, содействует ли то или иное произведение киноискусства прогрессу человечества или мешает ему. Правда жизни — вот критерий, который следует ставить во главу угла, когда мы говорим о кино как об орудии прогресса. В этой связи Р. Юренев говорит о так называемых «коммерческих фильмах», которые десятками и сотнями выпускаются на экраны кинотеатров многих стран мира. Эти фильмы представляют собой, по выражению Р. Юренева, «антиискусство», выпускаемое на потребу дурному вкусу, мешающее человечеству на его пути к прогрессу.

— Нелегко подлинному художнику,— продолжает Р. Юренев,— нести в своем творчестве высокие идеи, показывать верно и честно жизнь в ее развитии и движении. Жизнь все время меняется, все время дает искусству новое содержание. Новое содержание требует и новых форм. Но в поисках этих новых форм художники порой путаются и ошибаются, отдают дань формалистическим экспериментам и тем самым уводят свое искусство от народа. Мы должны дружески, но строго критиковать такие картины, которые, хотя и сделаны с добрыми, благородными намерениями, но не приняты народом из-за их чрезмерной формальной изощренности, из-за их отрыва от действительности.

Однако связь с действительностью, ее правдивое отображение—это еще только одна сторона проблемы. В последнее время за рубежом появилось немало произведений, где художник, отображая действительность, относится к ней пассивно, воспроизводит ее без отбора. Появились даже теории, оправдывающие именно такое следование «потоку жизни». Мы не принимаем, говорит Р. Юренев, методологию Жана Руша и других представителей французской «киноправды», принципы работы мастеров американской «нью-йоркской школы». Однако в руках энергичного, талантливого, понимающего свои задачи художника метод кинематографической правды может стать орудием большой действенной силы. В связи с этим Р. Юренев приводит два примера:

— Во Франции создана картина под названием «Гитлер?.. Не знаю». В ней метод «киноправды» доведен до своей противоположности. Герои, которым задают разного рода вопросы, говорят якобы свободно, якобы то, что им приходит в голову: они говорят о любви, о работе, об интрижках, развлечениях— о чем угодно, только не о политике, не о насущных вопросах жизни. Так метод «киноправды» привел автора фильма Бертрана Блие, человека способного, к неправде о народе Франции.

И другой фильм, созданный Крисом Маркером,— «Прекрасный май». В нем тоже высказываются разные люди, случайно встреченные на парижских улицах; говорят они то, что чувствуют, но за всем этим ощущается уверенная рука режиссера-художника, который сумел найти этих людей в жизни, пробудить в них интерес к разговору, побудить их говорить существенное, важное, честное.

Боязнь трактовать действительность, неумение выразить свое отношение к действительности всегда ведут к социологическим и художественным ошибкам, к идейной неполноценности фильма.

О необходимости отбора, типизации, активного отношения к действительности говорили в своих выступлениях и другие участники дискуссии. Марсель Мартен отметил, что кино не может быть



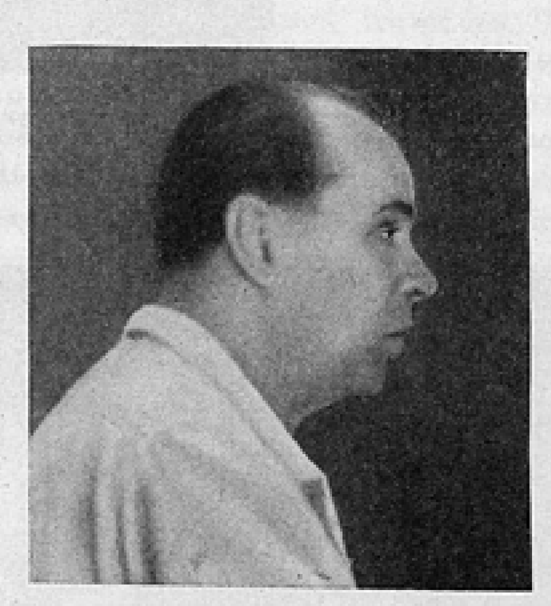
Марсель Мартен



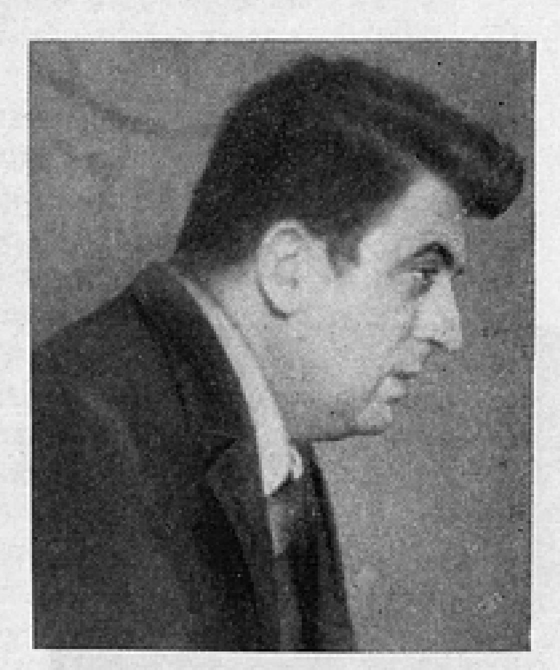
Сергей Герасимов



Даниил Храбровицкий



Станислав Звоничек



Нанни Лой



Ча Жанг

Ростислав Юренев

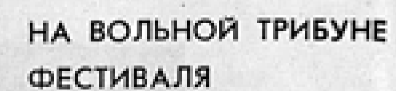


Йорис Ивенс



Велько Булайич

НА ВОЛЬНОЙ ТРИБУНЕ ФЕСТИВАЛЯ



НА ВОЛЬНОЙ ТРИБУНЕ ФЕСТИВАЛЯ

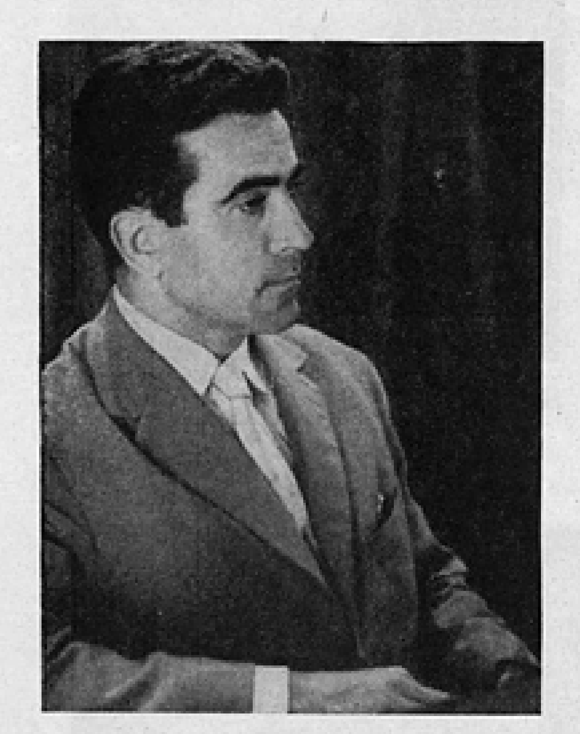
Акира Ивасаки



Александр Маккендрик



Серхио Вехар



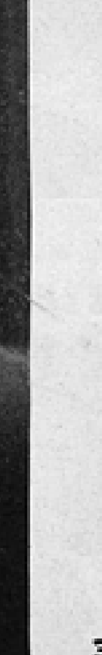
Михня Георгиу



Ежи Теплиц



Марио Родригес Алеман



Энрико Филькиньони



Эбби Манн

простым воспроизведением действительности; ее художественное восприятие, ее переработка художником имеют здесь решающее значение. Между реальностью и произведением искусства находится человек-творец. О том же говорил и С. Звоничек:

— Я знаю, что в некоторых ограниченных условиях может иметь определенное значение и такая картина, которая является только отредактированной записью действительности, а не ее художественным отображением. Но отказываясь от осмысления, постижения действительности, автор тем самым лишает свое произведение возможности широкого воздействия. При этом может возникнуть полезная инструкция, хорошая реклама, быстрая информация, сенсационный репортаж, но не художественное произведение, объединяющее сердца и умы миллионов.

В качестве примера С. Звоничек приводит показанные на фестивале фильмы, где активное вторжение художников в жизнь помогло созданию подлинно художественных произведений: итальянскую картину «Четыре дня Неаполя», японскую — «Испорченная девчонка», американскую — «Вест-сайдская история».

На вопросе о взаимоотношениях между художником и действительностью остановился также в своем выступлении ЙОРИС ИВЕНС. Он подчеркнул значение документального кино для социального прогресса. Действительность, по его словам, никогда не остается неподвижной, она находится в постоянном развитии. Поэтому обязанность художника — принимать активное участие в жизни.

—Мы должны стремиться к тому,—призывает своих коллег по документальному кино Йорис Ивенс, — чтобы действительность в наших фильмах была показана как фактор, побуждающий людей на творческий труд. Если мы хотим внести свой вклад в прогресс человечества, мы должны правильно оценивать действительность, определить свое отношение к ней, к обществу, в котором мы живем. И здесь встает вопрос о совести художника, об осознании им ответственности перед народом. Каждый из нас должен сделать выбор: позиция созерцания жизни или боевая, наступательная позиция.

Можно без преувеличения сказать, что две проблемы, которые проходили красной нитью через выступления упомянутых выше ораторов,— народность искусства и позиция художника—привлекли внимание всех без исключения участников дискуссии. Об этом взволнованно говорил югославский режиссер ВЕЛЬКО БУЛАЙИЧ, который отметил, что молодая кинематография социалистической Югославии, переболев в свое время «детскими болезнями» формализма, создает сейчас фильмы не «против публики», а «для публики».

— Мы должны своими фильмами воспитывать зрителя,— сказал Булайич. — Основная задача наших кинематографистов — это правдивое отображение жизни. Нет ничего более фатального для художника, чем ложь о жизни или ее буквальное фотографирование, которое оборачивается, по существу, той же ложью.

О трудностях, встающих перед художником в тех странах, где к произведению киноискусства относятся прежде всего как к товару, говорил английский режиссер АЛЕКСАНДР МАККЕНДРИК.

— Мне кажется,— сказал Маккендрик,—что советские мастера кино находятся в более выгодном положении, чем мы, так как им не приходится страдать от того коммерческого, рекламного духа, который царит на Западе. Многие персонажи наших фильмов, которые по сути своей являются вполне нормальными, разумными людьми, должны произносить чушь, только потому, что этого требуют рекламные соображения.

Еще более страстно о тяжелом положении художника в буржуазном обществе, о сковывающих его путах говорил режиссер из Мексики СЕРХИО ВЕХАР. Кино в этих странах, говорил он, находится в руках буржуазных политиканов, которые используют его в своих целях. Фильмы производятся на потребу маленького рахитичного общества. Прогрессу кино в странах капиталистического Запада мешают, по мнению С. Вехара, две основные силы: церковь и правительство. Они не могут позволить, чтобы художник впрямую обращался к народу, ибо в этом случае может рухнуть вся система. Поэтому кино только тогда по-настоящему сумеет выполнить свою роль борца за прогресс, когда народ обретет свободу.

Серхио Вехар говорит о той растерянности перед жизнью, которая царит в некоторых кругах современной западной интеллигенции:

— Мы часто встречаем молодых людей, не знающих пути в жизни, потерявших веру, желание бороться, идти вперед. Они пытаются найти прибежище в абстрактном искусстве, рассчитывая обрести в нем желанную свободу. Но находят они еще большее подчинение, еще большее рабство. Ибо абстрактное искусство бесплодно. Художник должен быть связан в своем творчестве с действительностью, воспевать ее или обвинять. Художник должен знать жизнь своего народа, жизнь трудящихся, жизнь рабочих и крестьян. Он должен бороться вместе со своим народом, жить его жизнью.

В яркой и содержательной речи Серхио Вехара были, однако, отдельные моменты, которые вызвали возражения других участников дискуссии. Д. Храбровицкий полемизировал, в частности, с утверждением Вехара, что со времен «Броненосца «Потемкин» советское кино не создало ничего значитель-

ного, движущего киноискусство по пути прогресса. Советский сценарист назвал такие шедевры 30-х годов, как «Чапаев», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта», «Последняя ночь», «Ленин в Октябре» и другие, которые оказали огромное воздействие на формирование мировоззрения многих поколений советских людей. Эти фильмы стали событиями в духовной жизни народа, в них в полной мере восторжествовал самый передовой художественный метод современности — метод социалистического реализма.

Социалистический реализм. О тех возможностях, о тех просторах для творчества, о тех перспективах, которые он открывает для художников, говорили не только мастера киноискусства стран социалистического содружества, но и передовые деятели кино капиталистических стран. О социалистическом реализме как о притягательной силе для прогрессивных японских кинематографистов, говорил, в частности, кинокритик АКИРА ИВАСАКИ. Охарактеризовав вкратце путь развития послевоенного кино Японии, он рассказал участникам дискуссии о том огромном внимании, с которым была встречена среди японских деятелей искусства речь товарища Н. С. Хрущева на встрече с творческой интеллигенцией 8 марта 1963 года.

— Все, что было сказано в этой речи,— заявил Акира Ивасаки,—не может оставить равнодушным ни одного прогрессивного работника киноискусства. Этот документ тщательно изучают в Японии не только киноработники, но и литераторы, художники, представители всех видов искусств.

О социалистическом реализме как о методе познания художником жизни и правдивого отображения ее говорил и МИХНЯ ГЕОРГИУ, выступивший на дискуссии от имени румынских кинематографистов. Он выразил удовлетворение тем, что из всех обсуждаемых на дискуссии проблем главной явилась проблема правды, реальности.

— Правдивый показ какого-либо явления действительности, — сказал Михня Георгиу,— возможен при трезвом и реалистическом анализе тех факторов, которые его определяют. Социалистический реализм исходит из признания именно этого положения. Социалистический реализм учит познанию жизни и в большом и в малом. Для того чтобы воздействовать на сознание людей, художник должен обладать возможностью точного отбора. Это не врожденное свойство художника, свойство таланта. Оно достигается в результате теоретического и практического познания жизни. Художник обязан быть в известной мере и философом.

— Советский художник,— говорит С. Герасимов,— живет и творит в обществе, к которому он принадлежит. Он действует в этом обществе активно, и в этом находит свое удовлетворение, свою человеческую радость. И в этом совпадении с общественной страстью, общественным гневом, общественной радостью — величайшее наслаждение для советского художника.

Коснувшись нынешней практики реакционного зарубежного киноискусства, С. Герасимов высказал интересную, хотя и парадоксальную на первый взгляд мысль о том, что поборники так называемой «дедраматизации» и «дегероизации» — пусть с противоположной стороны — но приходят к тому же, что пытались у нас утверждать полтора десятка лет назад защитники пресловутой «теории бесконфликтности». Жизнь показала, говорит С. Герасимов, что эта теория об исчерпанности конфликтов, о «соревновании между хорошим, лучшим и прекрасным» совершенно беспочвенна. А некоторые западные эстетические теории провозглашают нечто абсолютно совпадающее, только в иной сфере действия. По мысли поклонников дедраматизации и дегероизации, спорить не с кем и не о чем, ибо все подлецы. Нет конфликта между светлым и темным. Есть действие в сфере серого, в сфере грязного, различающегося лишь в оттенках. Некому сталкиваться, ибо все отвратительны.

— Я считаю,— сказал С. Герасимов,— что фильмы, которые обнажают бурю страстей, обязательно гнусных, обязательно животных, обязательно эгоистических,— это новый вид коммерции, новый вид спекуляции. Создатели подобных фильмов по-своему истолковывают великий тезис Толстого о проникновении в человека. Но делают они это не во имя того, чтобы увидеть прекрасное в человеке, а для того, чтобы показать в человеке зверя.

О фильмах, построенных на воспевании низменных страстей, говорил в своем выступлении и ЭНРИКО ФИЛЬКИНЬОНИ, представитель ЮНЕСКО. Он отметил, что по инициативе ЮНЕСКО проводятся исследования, имеющие целью определить влияние на детей фильмов, где изображается насилие. Правда, как отметил оратор, научные результаты этого исследования еще не вполне ясны. Будем надеяться, что результаты эти вскоре прояснятся, тем более что, как отметил сам г-н Филькиньони, можно считать установленным, что «сцены насилия вызывают у детей желание повторять их».

Ростислав Юренев продолжил мысль С. Герасимова о том, что западные художники порой прикрываются Толстым в своем стремлении уйти от широких общественных проблем в психологию, во внутреннюю жизнь персонажа. Но характерно при этом, замечает Юренев, что художник, который бежит от жизни в психологию, бежит всегда в больную психологию. Если, скажем, неореалисты старшего поколения — Росселлини, Де Сика, Де Сантис, Джерми и другие — показывают психологию нормальных

людей, пришедших в конфликт с окружающей их действительностью, то герои иных модных ныне режиссеров — люди ненормальные, замкнутые в самих себе, люди больные; подчас они вызывают жалость, но чаще всего скуку и отвращение.

О том, что создатели подобного рода фильмов оказывают порой влияние и на киноискусство социалистических стран, говорил в своем выступлении польский историк кино ЕЖИ ТЕПЛИЦ. Имитацию западной моды в киноискусстве народной Польши он считает одним из проявлений оппортунизма художника. В результате этого на экран выходят фильмы, которые, как говорит Ежи Теплиц, потрясающе скучны.

Другой разновидностью оппортунизма Теплиц считает имеющееся кое у кого из художников социалистических стран стремление создать фильмы в расчете не на восприятие народа, а на восприятие «верхушки». И то и другое не имеет ничего общего с политикой партии в вопросах искусства. Художники должны помнить, что и они — частица партии, орудие партии, что они действуют на имеющем огромное значение в наши дни идеологическом фронте.

Оппортунизм, проявляющийся в творчестве некоторых мастеров кино, Ежи Теплиц противопоставляет о т в а г е, с которой подлинный художник всегда борется за то, во что он верит. В связи с ответственностью художника перед обществом Ежи Теплиц говорит и о скромности творца, который должен обладать подлинным чувством меры, должен соблюдать пропорции и отдавать себе отчет в том, что не все интересное для него лично непременно заинтересует народ. Отсутствие скромности — причина появления иных произведений искусства, которых народ не принимает.

Кубинский кинокритик МАРИО РОДРИГЕС АЛЕМАН считает, что создатели произведений киноискусства имеют право на любые средства художественного выражения, если они соответствуют тому общественному содержанию, которое вкладывает в свой фильм художник. Не имеет права на существование, по словам Алемана, лишь кино, отравленное реакционными идеями, искусство, которое служит дурным, античеловеческим целям. Если мы поймем, что кино — это искусство и что как искусство оно представляет собой общественное достояние, общественное богатство, мы с неизбежностью придем к выводу, что новые формы нужны для того, чтобы выразить новые идеи. Лучшим примером, подтверждающим правильность сказанного, кубинский критик считает триумфальное сорокалетнее шествие по экранам мира эйзенштейновского «Потемкина». Этот фильм заложил основы революционных традиций советского искусства и в то же время стал высшим выражением исканий в области формы.

— Фильм станет общественным богатством лишь в том случае,— сказал в заключение Алеман,— когда художник обратится к действительности и в ней будет черпать материал для народного искусства, массового искусства и тем самым, как считаем мы, кубинцы, революционного искусства.

Непримиримо относясь к декадентским вывихам иных западных мастеров кино, выступавшие на дискуссии с большим уважением говорили в то же время о творчестве тех прогрессивных западных художников, которые находят в себе мужество противостоять этим модным изыскам и продолжают в своем творчестве лучшие традиции критического реализма. Именно поэтому так тепло встретили собравшиеся выступление американского кинодраматурга ЭББИ МАННА. Автор сценария антифашистского фильма «Суд в Нюрнберге» говорил о необходимости для художника гражданского мужества и призывал советских мастеров кино выпускать больше таких фильмов, как «Баллада о солдате», «Девять дней одного года», «Дама с собачкой». Американские же кинематографисты, по крайней мере некоторые из них, как сказал Эбби Манн, будут стремиться препятствовать выпуску фильмов, подобных «Маньчжурскому кандидату», и стремиться создавать больше произведений крупного социального звучания, таких, как «На Западном фронте без перемен», «Гроздья гнева», «Гражданин Кейн».

●

В нашем кратком обзоре мы попытались сосредоточить внимание на тех основных проблемах, которые, судя по выступлениям, волновали каждого участника дискуссии. Разумеется, проблемы эти (часть из них мы уже называли: народность искусства, его связь с действительностью, позиция художника, соотношение формы и содержания) решаются в каждой стране по-разному, в зависимости от конкретных исторических и социальных условий, национальных особенностей и т. п. Но нельзя не присоединиться к словам одного из выступавших, вспомнившего призыв Элюара: от горизонта одного человека мы должны стремиться к горизонту всего человечества. В этом были едины все участники дискуссии. В этом — высшая цель искусства.

Центральному Комитету партии советские кинематографисты отвечают творческим трудом

Тенгиз АБУЛАДЗЕ:

Этот год знаменателен для каждого художника. Встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией, июньский Пленум ЦК КПСС, посвященный вопросам идеологии, открывают новые этапы в культурной жизни нашей страны. Сегодня нельзя уже работать, как вчера, подходить к явлениям искусства с прежними мерками. Неизмеримо возросла ответственность художника перед временем, народом, будущим. В нашем кинематографе еще мало произведений, отвечающих высоким требованиям космического века.

О чем мне хотелось бы делать новый фильм? Планов много, но до последнего времени мне трудно было остановиться на чем-нибудь конкретном. В обилии творческих замыслов я не мог найти самого главного, самого нужного, самого важного. Но вот настал удивительный день — 16 июня, день, когда советская женщина первой в мире отправилась в космический полет. Валя Терешкова — обычная и необыкновенная, совсем простая и уже ставшая легендарной, мужественная и женственная. Это она — наша современница. Эстафету своего подвига Валя приняла у тех девушек-летчиц, которые наравне с мужчинами в грозные годы Отечественной войны громили в небе врагов. Об этих девушках, о героическом женском гвардейском Таманском полке я решил снять фильм. В этом фильме должно соседствовать героическое и лирическое, драматическое и комедийное. Сценарий пишет Валентин Ежов. Условное название фильма «Дунькин полк». Нам бы хотелось показать в будущей картине, как героизм летчиц военных лет обрел новые крылья в подвиге нашей современницы — Валентины Терешковой. В этом высокая идея нашего времени.

Юрий НАГИБИН:

Трудно сразу осмыслить, как много дал июньский Пленум по идеологическим вопросам каждому из нас, советских писателей. Предстоит еще глубоко размышлять о вопросах, поднятых им, о путях и задачах нашего искусства, о месте и ответственности писателя перед народом за каждую написанную строку, за каждое слово.

В моих творческих планах большое место занимает работа в кино. На студии «Мосфильм» режиссер А. Салтыков приступил к постановке двухсерийного фильма по моему сценарию. Его рабочее название «Трудный путь», но мне гораздо больше нравится другое название — «Черный хлеб»: оно точно передает замысел произведения. Герой сценария боевой офицер Егор Трубников пришел с войны тяжело раненным, но страстное сердце партийца не позволяет ему зажить спокойной жизнью инвалида-пенсионера. У себя в родном колхозе он застал разоренье, хозяйство в полном упадке, людей, опустивших руки. И он стал во главе разоренного хозяйства, взвалил на себя огромный труд по его восстановлению, сумел заставить людей поверить в возможность лучшей жизни, добиваться ее.

Мне очень дорого, что мое участие в фильме не ограничивается созданием сценария. Я участвовал в решении художественного оформления, в подборе актеров. Интересные беседы были у меня с исполнителем ведущей роли М. Ульяновым, вместе мы обсуждали предысторию Егора, все то, что выходит за рамки сценария, обговаривали его характер, поведение, повадки.

Если этот фильм удастся, мне хочется попробовать создать в кино крупную фигуру коммуниста, командира промышленности вроде Лихачева, одного из тех, кто посвятил свою жизнь созданию социалистической индустрии, создавая тем самым базу для строительства коммунизма.

Валерий УСКОВ, Владимир КРАСНОПОЛЬСКИЙ:

Поставленный нами фильм «Самый медленный поезд» наконец прибыл на копировальную фабрику. И отсюда по бесконечным магистралям киносети он скоро выйдет на обозрение и суд зрителей.

«Самый медленный поезд» — это первые 2195 метров, которые мы самостоятельно прошли по трудному, но удивительно интересному кинематографическому пути.

И для нас особенно знаменательно, что наши первые шаги в киноискусстве совпали с историческим июньским Пленумом ЦК КПСС. Его решения окрылили советских художников, вдохновили на новые работы, достойные нашего народа, нашего великого времени.

И думая о сути разговора, который вела партия на Пленуме, мы чувствуем, как наш шаг становится увереннее, дыхание ровнее, взгляд зорче.

Нам хочется сделать фильм о нашем ровеснике и друге, прекрасном нашем современнике, о тех незаметных Ивановых, Петровых, которые приближают нашу Родину к светлому завтра.

Борис АНДРЕЕВ:

Смысл деятельности художника в том, чтобы всей силой своего искусства служить народу, способствовать быстрейшему продвижению нашего общества к коммунизму. Идеи партии питают художника, дают ему ясную и благородную цель. Могущество всякого искусства — в его неразрывной связи с народом, с передовыми идеями своего времени.

Я уверен, что проблемы узкопсихологические могут занимать значительное место в кругу проблем, которые волнуют художника, но их рамки не должны отгораживать от художника мир больших интересов. Я хочу сказать, что во всем надо знать меру, иначе этот узкий психологизм приведет к тыканью носом в угол. Искусство должно быть радостным, как светлая, мажорная гамма, оно должно быть сердечным, искренним. И тут нужны нам и патетика и высокая романтика. Сам строй нашей жизни требует больших, обобщающих форм от искусства. Путь к человеческому сердцу никогда ведь не лежал в одной заданной интонации... Главное — это чувствовать биение пульса народа и творить для народа.

С огромным интересом приступаю к работе над ролью партизана Вершинина из «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова. Экранизацию этой повести осуществляет на «Мосфильме» режиссер А. Файнциммер. Образ Вершинина полностью захватил мое воображение. Велика ответственность выступать в этой роли, которую играл в классическом спектакле Художественного театра великий Качалов.

Много я сыграл ролей наших современников, а теперь мечтой моей является изумительный Тарас Бульба Гоголя. Страстно желаю, чтобы мечта эта осуществилась.

Екатерина ВЕРМИШЕВА:

Новый фильм, над которым я сейчас работаю вместе с писателем А. Марьямовым на Центральной студии документальных фильмов, условно называется «Время великих дел». Этот полнометражный документальный фильм должен рассказать о последнем десятилетии, прожитом советскими людьми в атмосфере огромного духовного и творческого подъема, о великих ленинских идеях, озаряющих наш путь к вершинам коммунизма.

Итоги этого замечательного десятилетия воплотились в зримых результатах. Это и успехи нашей науки и техники, увенчавшиеся победами в покорении космоса. Это и новый дух партийной, воспитательной работы, ощутимый каждым человеком. Это и новая житница страны, созданная на гигантских просторах бывших целинных земель. Это и колоссальные энергетические базы на Волге, Днепре, на великих реках Сибири. Это огромные промышленные центры. Это все усиливающиеся заботы партии и государства о благе *каждого* человека.

Съемки нашего нового фильма будут происходить в Москве и Ленинграде, в Норильске и Целинограде, на нефтяных камнях Баку и атомной станции, в новом городе химиков Лисичанске...

О многом должен рассказать наш фильм, но не нам судить, как воплотится замысел на экране. Однако хочется сказать, что, читая материалы июньского Пленума ЦК КПСС, я невольно думала о том, что такой фильм нужно сделать. Нужно средствами документального кино воссоздать картину героических дел нашего народа в пройденном десятилетии. Пленум дал нам, создателям этого фильма, очень много. Подсказал множество ценных мыслей.

Г. КУНИЦЫН

Высокое призвание литературы и искусства

В жизни советского общества за последние десять лет произошли события, которые оказали и будут оказывать исключительно большое влияние на судьбы, на весь нравственный и политический облик нынешнего и грядущих поколений. Минувшее десятилетие ознаменовалось выдающимися победами во внутренней и внешней политике нашей партии, в развитии экономики, науки и культуры, в подъеме народного благосостояния, в самых различных областях жизни советского общества. На июньском Пленуме ЦК КПСС оно по праву было названо великим десятилетием.

В результате восстановления и дальнейшего развития ленинских принципов демократии наступила новая эпоха в практике партийного руководства художественным творчеством. Будучи обусловлена чрезвычайно благоприятной, поистине творческой обстановкой в стране, эта эпоха характеризуется открытием новых и обогащением уже оправдавших себя методов и средств целенаправленного партийного воздействия на процесс развития литературы и искусства.

Доброй традицией стали, в частности, дружеские встречи руководителей партии и правительства с многочисленными отрядами художественной интеллигенции. Они являются своеобразными смотрами сил литературы и искусства, их общественной активности и революционной боевитости. Вместе с тем на этих встречах, отнюдь не вызываемых какими-либо идейно-творческими провалами чрезвычайного характера, разговор касается существенных недостатков, а в ряде случаев и принципиальных ошибок.

Таким образом, как и при жизни В. И. Ленина, в нашей стране сложилась *атмосфера полного взаимопонимания и доверия между руководителями нашей партии и художественной интеллигенцией*. Непринужденные беседы партийных и государственных деятелей с создателями эстетических богатств непременно перерастают в замечательный по демократической сущности диалог между партией, наиболее полно выражающей интересы и эстетические вкусы народа, и деятелями литературы и искусства — верными помощниками партии во всех ее великих делах, в коммунистическом воспитании советского общества.

На XX, XXI, XXII съездах КПСС и в ходе этих встреч с разъяснением партийной точки зрения по коренным вопросам художественного творчества, с анализом программных эстетических принципов коммунизма выступал Н. С. Хрущев. Каждый раз это были беседы, связанные с конкретными задачами развития советской культуры.

Теперь выступления Н. С. Хрущева изданы отдельной книгой под общим названием «Высокое призвание литературы и искусства»*.

Работы, включенные в это поистине настольное издание для идеологических работников, наполнены большевистской страстностью и убежденностью, звучат как творческое обобщение достигнутого и одновременно как призыв к дальнейшему совершенствованию художественного мастерства. Они дают художникам и критикам четкую и ясную партийную ориентировку в борьбе против буржуазного искусства, в правильном и под-

* Н. С. Хрущев, Высокое призвание литературы и искусства, М., изд. «Правда», 1963.

линно художественном изображении нашей коммунистической эпохи.

В связи с этим книга воспринимается не как сборник работ разных лет, а как большой научно-публицистический труд с единым и стройным содержанием, включающий основные положения нашей партии по главным проблемам марксистско-ленинской эстетики и художественной критики на этапе борьбы советского народа за построение коммунизма.

Внутреннее единство книги предстает еще более органичным, если учесть, что анализ каждой проблемы в ней носит, с одной стороны, характер превосходно аргументированного ответа на самые насущные вопросы современного художественного развития, а с другой — это совершенно естественное продолжение и дальнейшее развитие ленинского учения о литературе и искусстве. Хотя рассматриваемые проблемы порой привязаны к совершенно конкретным, казалось бы единичным, фактам и явлениям, основное внимание читателя неизменно приковывается к узловым вопросам художественного творчества, без правильного понимания которых ни художник, ни критик не смогли бы служить своему народу в полную силу своего таланта и мастерства. Они-то, эти вопросы, и легли в основу формулировки наиважнейшего положения марксистско-ленинской эстетики о главной линии советской литературы и искусства.

«А главная линия развития, — говорит Н. С. Хрущев, — состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма».

Такое определение главной линии в художественном творчестве вызвано требованиями нашей эпохи, обострением идеологической борьбы, сложность и своеобразие которой в том, что нам приходится защищать литературу и искусство не только от нападок извне, но и от попыток отдельных творческих работников толкнуть литературу и искусство на неправильный путь, увести в сторону от главной магистрали развития.

Так было сказано в 1957 году, когда в обстановке общего подъема советской культуры отдельные люди начали терять почву под ногами, проявили известные шатания и колебания в подходе к ряду сложных идеологических проблем, связанных с преодолением последствий культа личности, встали на ложный путь предвзятого выискивания только теневых сторон и ошибок в истории борьбы советского народа за победу социализма, принижения всемирно-исторических успехов СССР в этой борьбе. Некоторые «горячие головы», ранее не связанные крепкими узами с жизнью народа, поносили и порочили работников литературы и искусства, прославлявших успехи, достигнутые нашим народом под руководством партии, «придумали и пустили в обиход такое бранное словечко, как «лакировщик», наклеивая этот ярлык на каждого, кто правдиво писал о нашей действительности, о созидательном труде народа и его великих победах, кто создавал положительные образы советских людей в произведениях литературы и искусства».

Заблуждавшиеся, видимо, хотели помочь партии и народу в преодолении отрицательных явлений. Но их подвел чрезмерный страх перед этими явлениями, который был настолько велик, что помешал им увидеть жизнь в истинном свете. Нарисованная ими с перепугу картина привлекла к себе внимание наших врагов, а не друзей. «Поднялось такое зловоние, что нормальный организм не мог его вынести без нашатырного спирта».

Партия повела борьбу против очернительства со всей своей ленинской решительностью. Выступления Н. С. Хрущева на совещании писателей в ЦК КПСС и на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов в мае 1957 года, на партийном активе в июле того же года, речь на приеме в Большом Кремлевском дворце в честь советской народной интеллигенции 8 февраля 1958 года, речь на III съезде писателей 22 мая и выступление в станице Вешенской 30 августа 1959 года сыграли выдающуюся роль в сплочении сил творческой интеллигенции на принципиальной марксистско-ленинской основе. За годы, прошедшие после XX съезда КПСС,

советскими писателями, художниками, композиторами, работниками кинематографии и театра создано немало замечательных произведений, в которых правильно отражены героический пафос коммунистического строительства, красота подвигов и нравственная чистота советского человека.

И все же не до каждого дошел глубокий и созидательный смысл партийной критики. Напротив, в отдельных творческих союзах и организациях воцарилась самоуспокоенность. Вместо кропотливой воспитательной работы с творческой молодежью некоторые опытные художники стали в позу этаких «надпартийных» меценатов, начали пропагандировать «общечеловеческий» принцип: был бы, мол, талант, а идейное наполнение придет само собой. От этого пострадали драгоценнейшие традиции социалистического реализма, предполагающего отображение прежде всего ведущих проблем и конфликтов в жизни советского общества. Идейной сущностью ряда произведений оказалась преднамеренно заземленная бытовщина, подсмотренная через замочную скважину.

То там, то здесь пошли в ход буржуазные «теорийки дедраматизации, пресловутого потока жизни», являющиеся побочным продуктом фрейдизма с его болезненным интересом к «подсознанию» и патологии нравственно надломленных людей. А иные доморощенные горе-новаторы даже стали экспериментировать в области абстракционизма и формализма, кривляясь и передразнивая творцов подлинной культуры социализма. Не сразу выяснилось, что это наиболее отвратительное направление буржуазного декаданса в наших условиях тоже является разновидностью очернительства и идейного дезертирства.

В ходе борьбы против неверных тенденций Н. С. Хрущев определил ведущее начало социалистического реализма. Правдивое освещение жизни, говорил он, предполагает показ как положительных, светлых и ярких сторон социалистической действительности, так и критику недостатков, осуждение отрицательных явлений, тормозящих наше поступательное движение вперед. Но партия исходит из того, что «искусство призвано воспитывать людей прежде всего на положительных примерах жизни, воспитывать людей в духе коммунизма... Мы должны дать советским людям увлекательные произведения, раскрывающие романтику коммунистического труда, воспитывающие инициативу и настойчивость в достижении цели...». «Советским людям чужды скептицизм, безволие и расслабленность, пессимизм и нигилистическое отношение к действительности».

При каких условиях это доступно художнику? Достаточно ли здесь одного таланта?

Чтобы воплотить в произведении нашу боевую и кипучую современность во всем ее величии, художник должен находиться в гуще жизни, чутко улавливать и верно понимать новое, определяющее в советской действительности, глубоко знать нашего человека, его думы и чаяния, чувства и стремления, то есть быть активным участником строительства коммунистического общества. Решающее значение здесь приобретает идейная позиция автора. «...Когда писатель берется изображать человека, все дело в том, как он будет смотреть на человека». Можно взять за прообраз даже самого лучшего рабочего, но зайти к нему, так сказать, с черного хода и оттуда старательно высматривать его «общечеловеческие» жизнепроявления на «заднем дворе». С такой «точки зрения», конечно же, трудно раскрыть наиболее характерные черты советских людей. А можно и по-другому: обратить внимание на то, какие новые, прекрасные качества человека будущего носит в себе герой. Тогда и веснушки-конопушки на его лице и какие-то другие частные несовершенства будут — как это свойственно, например, мастерству М. Шолохова — только подчеркивать человечность героя, его жизненную достоверность.

Недостатки в нашей жизни есть. Но если за ними не видеть гигантской преобразующей деятельности народа и партии, то легко стать самым заурядным дегтемазом от искусства. Что же такое ясная идейная позиция в творчестве?

Это — коммунистическая партийность. Если автор «стоит на партийных позициях, служит народу и искренне хочет помогать народу строить новое общество, расчищать путь в борьбе за построение коммунизма, такой писатель, художник, скульптор, композитор найдет достаточно хороших примеров в жизни рабочих, колхозников, интеллигенции в жизни отдельных людей, коллективов предприятий, колхозов, совхозов и сумеет, противопоставив отрицательному, поддержать положительное, правдиво показать его в ярких красках».

Это — народность.

В творчестве художника, стоящего на позициях коммунизма, она не противоречит партийности, а составляет с ней органическое единство. Сила советского социалистического общества в единении Коммунистической партии и народа. «Поэтому было бы большим заблуждением думать, что в наших советских условиях можно служить народу, не принимая активного участия в претворении в жизнь политики Коммунистической партии. Невозможно желать идти вместе с народом, не разделяя взглядов партии, ее политической линии. Кто хочет быть с народом, тот всегда будет с партией. Кто прочно стоит на позициях партии, тот всегда будет с народом».

Единство партийности и народности свойственно в полной мере только литературе и искусству социалистического реализма. Утверждая противоположное, буржуазные идеологи злостно фальсифицируют факты. А факты таковы, что именно реакционная буржуазная партийность противостоит народности в художественном творчестве, ибо она целиком своекорыстна и направлена против интересов масс. Более того, буржуазная партийность и подлинная народность неизбежно взаимоисключают друг друга. Лишь на путях острой критики капитализма возможна встреча художника с народом.

Несовместима буржуазная партийность также с реализмом. Правдивое отображение жизни было (в ограниченной мере) доступно отдельным сознательным защитникам буржуазии в период, когда капитализм — на ранних стадиях развития — играл прогрессивную роль, выступая против феодализма, крепостничества. С момента же выхода на арену политической жизни пролетариата как самостоятельного класса со своим революционным мировоззрением дело коренным образом изменилось. Перестав быть прогрессивной силой, капитализм потребовал от своих идеологов выкинуть на слом художественную правду, ибо она теперь обернулась против него. Те, кто не покорился — среди них критические реалисты, продолжавшие верить в возможность осуществления лозунга свободы, равенства и братства в условиях частной собственности, — оказались в положении оппозиционной силы, дискредитируемой с помощью всех официальных средств фабрикации общественного мнения. С этих пор с реализмом в искусстве тесно связана судьба лишь революционной партийности. Великая правда реалистического искусства невозможна ныне без великой правды борьбы за освобождение человечества и переустройства общества на коммунистических началах.

К сожалению, тот факт, что, порвав с народностью и реализмом, буржуазная партийность не умерла, а лишь замаскировалась в дебрях антиреалистического искусства, почему-то выпал из поля зрения некоторых советских искусствоведов и критиков. То ли приняв россказни наших идейных противников о «беспартийности» буржуазного искусства за истину, то ли по невежеству, они в течение последних лет усиленно доказывали, что партийно только социалистическое искусство. В результате при анализе классовой природы художественного творчества борьба против буржуазной эстетики часто сводилась к дифирамбам в адрес коммунистической партийности, а как только речь заходила о реакционных художниках, то их явно партийная реакционность вместо разоблачения зачислялась по ведомству «бессознательной» приверженности к идеологии империализма.

Уже здесь (такие взгляды начали высказываться в 1956—1957 гг.) были посеяны зерна оборонческой позиции по отношению к буржуазной пропаганде. Вскоре они дали опасные всходы. Сначала прекратилось аргументированное разоблачение буржуазной партийности, объявленной отдельными влиятельными критиками мифом: с 1955 по 1962 год о ней почти никто — а из кинокритиков никто — публично не упоминал. Затем постепенно стала свертываться и разработка теории коммунистической партийности. Исподволь, пусть и без злого умысла, удобрялась почва для выдвижения открыто капитулянтского требования мирного сосуществования в идеологии. Логика рассуждений при этом была чрезвычайно проста: поскольку буржуазной партийности нет, зачем же настаивать на укреплении коммунистической партийности? Есть искусство и неискусство. Есть люди талантливые и неталантливые — вот и все. Тем временем кое-кто подбирался к определению нашего реализма. Почему социалистический? «Просто» — реализм...

Прискорбно, но такие «теоретики» пытались в своих ошибках опереться на В. И. Ленина, вконец искажая его мысли. Это Ленин, мол, «впервые доказал», что партийность в искусстве может быть только коммунистической (А. Аникст, М. Гус и др.), хотя всякий знает, что Ленин был первым, кто дал развернутую научную критику буржуазной партийности. В устных же схватках по вопросам партийности порой слышалось: Н. С. Хрущев тоже в своих выступлениях говорит только о коммунистической партийности. Таковы уж они — всяческие охотники приписывать марксизму небылицы!

Н. С. Хрущев исчерпывающе ответил на вымыслы о «беспартийности» буржуазного искусства. «Если говорить строго, беспартийности, собственно, и нет в обществе. И тот, кто афиширует свою беспартийность, делает это для того, чтобы прикрыть свое несогласие со взглядами и идеями партии, чтобы вербовать себе сторонников. В истории не раз бывало, когда самые отъявленные реакционеры и контрреволюционеры выступали под лозунгом беспартийности и только потом вскрывалась их буржуазная партийность».

Борьба нашей партии за укрепление коммунистической партийности в советской литературе и искусстве, направленная своим острием в 1956—1960 годах в основном против очернительства, приняла теперь более всеобъемлющий характер. Она в связи с притуплением политической бдительности у некоторых представителей творческой интеллигенции, естественно, слилась воедино с наступлением против попыток навязать нам мирное сосуществование в идеологии, против протаскивания в советское искусство абстракционизма и формализма, против благодушия перед лицом воинствующей буржуазной партийности и ее игнорирования.

Еще в 1957 году Н. С. Хрущев предупреждал, что в современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий — социалистической и буржуазной, и в этой борьбе не может быть нейтральных, «... наше идейное оружие должно быть в исправности и действовать безотказно». В 1963 году, выступая на встрече с творческой интеллигенцией в Кремле, он целый раздел посвящает вопросу о недопустимости мирного сосуществования в области идей. Причем разговор теперь переходит в сферу оценок практической деятельности отдельных представителей творческой интеллигенции, указывается на необходимость видеть фальшь в «гуманистических» рассуждениях наших идейных противников. «Исторический опыт учит, что в политической, идеологической борьбе нельзя доверяться словам и декларациям, надо уметь распознавать, кем и во имя чего они выдвигаются. А для этого необходимо прежде всего быть марксистом-ленинцем, убежденным коммунистом...»

Было указано, что и в нашей стране встречаются люди, которые заявляют, что приемлют идею коммунизма, но активного участия в борьбе не принимают, болтаются под ногами борющихся, путаются и путают других.

Что произошло бы, если бы сторонники мирного сосуществования различных идейных направлений в литературе и искусстве, при всех их «общечеловеческих» намерениях, захватили верх? «Как первый шаг, был бы нанесен удар по нашим революционным завоеваниям в области социалистического искусства. По логике борьбы дело на этом вряд ли бы кончилось. Не исключено, что эти люди, накопив силы, предприняли бы попытки выступления против революционных завоеваний». История не однажды демонстрировала именно такой поворот событий. Н. С. Хрущев напомнил, что враги революции неоднократно выступали под «общечеловеческим» девизом: «Без коммунистов, а власть советская!»

Без Коммунистической партии не может быть организованного коммунистического движения, а тем более победы коммунизма.

Начиналось же все, казалось бы, в естественных рамках. Партия борется за подлинную свободу творчества в интересах народа, и вот некоторые творческие работники в 1956—1957 годах стали охотно говорить о свободе творчества. Но когда аргументация этих товарищей приняла более развернутый характер, то выяснилось, что под понятием свободы они подразумевают не совсем то, что подразумевает партия. В. И. Ленин писал, что «мы в «абсолюты» не верим, над «чистой демократией» смеемся», а у них речь пошла об «абсолютной» свободе, точнее, о праве на своеволие. Художник сам себе судья, говорили нам, и пусть он творит независимо от запросов общества. В ход пошла пресловутая теория «самовыражения», отрицающая объективность художественного

познания. Зазвучали требования: долой всякое вмешательство в процесс развития литературы и искусства!

Такая позиция ничем существенным не отличается от рассуждений буржуазных идеологов. Разница лишь в том, что идеологи буржуазии связывают сейчас свои рассуждения об «ограничениях» свободы творчества всецело с социалистическим, то есть с враждебным для них искусством, а соглашающиеся с ними отдельные советские творческие работники, допуская возможность существования в нашей стране свободы для буржуазной идеологии, бьют по своим, хотят, чтобы партия не давала принципиальной оценки и не критиковала произведения, искажающие советскую действительность. Они выступают против партийного руководства — «иногда прямо, а чаще всего прикрывают эти свои настроения и желания разговорами об излишней опеке, о сковывании инициативы и т. п.».

Тень обывательского недоверия набрасывалась на самые основы партийной позиции. Марксизм-ленинизм утверждает, что свободным может быть лишь художник, который служит народу, Коммунистической партии, потому что народное искусство по самой своей сути несовместимо с принуждением или какой-либо корыстью, а нас пытались убедить в «независимости» буржуазного искусства, которое служит «верхним десяти тысячам» эксплуататорского общества. Марксизм-ленинизм утверждает, что истинная свобода творчества состоит в глубоком художественном познании жизни и правильном применении объективных законов искусства, на основе которых только и могут рождаться реалистические произведения, а нам под видом «абсолютной» свободы пытались подбросить субъективизм и произвол.

«В условиях социалистического общества, где народ является действительно свободным, подлинным хозяином своей судьбы и творцом новой жизни, для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспосабливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души...».

В этом положении, просто и убедительно отвечающем на вопрос: в чем существо свободы творчества, заложена методологическая основа для конкретной научной разработки важнейших проблем марксистско-ленинской эстетики — это прежде всего эстетическое единство свободы творчества и партийности в социалистическом реализме. В этом положении указан назревший переход к развернутому анализу коммунистической партийности как проявления и в то же время непременного условия подлинной свободы творчества. Коммунистическая партийность в последующих выступлениях Н. С. Хрущева рассматривается уже не только как всеобщая идеологическая категория, свойственная различным формам общественного сознания, но и как неотъемлемое свойство художественного мышления деятелей советской литературы и искусства. В свою очередь и свобода творчества трактуется не в одном лишь политическом плане, а еще и в полном соответствии с художественно-образной спецификой искусства.

В приведенном положении говорится, что коммунистическая партийность — потребность души советского художника. Свобода творчества — тоже потребность его души. Между тем до недавнего времени партийность рассматривалась многими по преимуществу как долг, а свобода — только как право. Теперь этого недостаточно, ибо жизнь советского общества вступила в стадию, когда права и обязанности уже не находятся в противоречии друг к другу. Они все больше сливаются воедино, а в будущем совсем сольются. Само это слияние — тоже потребность, пусть она и непонятна нашим идейным противникам. Она просто недоступна индивидуалистическому сознанию.

Интересно проследить, как эта мысль (о неразрывности партийности и художественности в революционном искусстве) углублялась и развивалась в марксистско-ленинской эстетике. Впервые ее высказал Энгельс и, казалось бы, безотносительно к партийности. Термин «партийность» употреблялся тогда редко. Говоря о политической тенденциозности художественного творчества, которая в то время нередко поднималась до осознанной партийности, Энгельс отмечал в письме к М. Каутской, что «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия без того, чтобы ее особо подчеркивали». В этом Энгельс видел залог художественности

произведения. В письме к М. Гаркнесс он вновь подчеркивает, что, «чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства».

Политический смысл позиции художника в данном случае принимается Энгельсом за положительный факт. Поэтому речь у него идет лишь о художественном мастерстве, о необходимости избегать декларативности в творчестве. Декларативность особенно пагубна при нечеткости взглядов, которая как раз и была свойственна М. Каутской и М. Гаркнесс. Но даже при подобной нечеткости мировоззрения художественные произведения прогрессивных писателей того времени все же выполнили, по словам Энгельса, свое назначение, «правдиво изображая реальные отношения... расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности существующего...». При общей прогрессивной направленности творчества все остальное зависело от таланта и знания жизни. Ожидать большего от тогдашних писателей было бы маниловщиной; только единицы из них стояли в рядах сознательных революционных борцов за социализм. Зато к тем, кто был тесно связан с пролетарским движением (например, к Г. Веерту, Ф. Фрейлиграту, входившему в 1848—1849 годах в «Союз коммунистов»), Маркс и Энгельс уже и тогда предъявляли требования, как к последовательным коммунистам, имеющим особые обязанности перед рабочим классом и народом.

Когда Ленин создал марксистскую партию в России, историческая обстановка была уже иной. Россия шла к своей первой революции. К партии примыкали все новые и новые отряды рабочего класса, крестьянства, интеллигенции. В этих условиях стало недостаточно, чтобы писатели только «расшатывали оптимизм буржуазного мира». Да и оптимизма особого у русской буржуазии, как известно, не имелось. Он был расшатан организованной борьбой российского пролетариата под руководством ленинской партии, а также предыдущей деятельностью революционной демократии, великой разоблачающей мощью русской классической литературы. Теперь необходим был революционный штурм, чтобы окончательно свалить царское самодержавие и перевести революцию на социалистические рельсы. В связи с этим вопрос о партийности литературы и искусства как часть вопроса о партийности всей пролетарской идеологии В. И. Ленин поставил в полную зависимость от сплочения всех движущих сил революции, от необходимости поднимать народ на «последний и решительный бой». Не принижая, как и Энгельс, значения художественности и заботливо относясь к таланту, Ленин все чаще и чаще подчеркивает необходимость целенаправленного партийного руководства творческой деятельностью кадров партии, привлечения на сторону пролетариата новых литературных сил, их марксистского воспитания. Пролетарская партийность трактуется партией в этих условиях как сознательная борьба против буржуазной и дворянско-крепостнической партийности, за интересы рабочего класса, всего трудового народа и за союзников пролетариата в революции. Художественная литература пролетариата, в отличие от «тенденциозного социалистического романа» XIX века, обращается не к читателям «из буржуазных, то есть не принадлежащих прямо к нам кругов» (Энгельс), а непосредственно прямо к рабочему классу, крестьянству.

С изменением и невиданным увеличением читательской аудитории за счет трудящихся масс по-новому встал также вопрос о художественном мастерстве. Искусство должно быть понятно народу и любимо им — так ответил Ленин на этот вопрос.

Понятность искусства теснейшим образом связывается теперь с общедоступной художественной формой в воплощении великих идей социализма и коммунизма. Что же касается наветов буржуазии на большевиков, которые якобы низводят искусство с олимпийских высот до вкусов эстетически неразвитых людей, В. И. Ленин отверг эти вымыслы. Он говорил: «Для того, чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень». Партия взяла курс на осуществление культурной революции. Весь этот процесс был одновременно борьбой за развитие и укрепление коммунистической партийности и народности в советской литературе и искусстве.

Но, понятно, поскольку многие художники в первые послереволюционные годы только еще совершали переход от буржуазного сознания к социалистическому, партия, не ослабляя внимания к повышению художественного

мастерства, по-прежнему должна была постоянно акцентировать на политических аспектах партийности творчества. Акцентирует она на них и теперь. И будет акцентировать, пока идет идеологическая борьба, обусловленная наличием в мире двух противоположных социально-экономических систем. Партия строго следует ленинскому принципу, согласно которому без правильной марксистской позиции в творчестве даже и самый талантливый художник не в состоянии достойно отразить подвиг народа, прокладывающего неизведанные пути к счастью всему человечеству.

С построением социализма в нашей стране и с переходом к развернутому коммунистическому строительству окончательно сложилось морально-политическое единство советского общества. Это не могло не отразиться на разработке ленинского учения о партийности литературы и искусства в документах Коммунистической партии. Исходя из того, что деятели советской художественной культуры являются верными помощниками партии, Н. С. Хрущев неоднократно указывал как на необходимость верной политической позиции в творчестве, так и на то, что эта верная политическая позиция должна быть также и эстетической позицией художника.

Через все выступления Н. С. Хрущева проходит мысль о коммунистической партийности как о факторе, несовместимом с принуждением, как о смысле жизни деятелей советской литературы и искусства. Некоторые говорят, что если изображать жизнь с партийных позиций, то это лишает художника его индивидуальности, приводит к шаблону. «Это действительно может произойти, если писатель будет исходить не из своего глубокого убеждения в необходимости правдиво изображать жизнь народа, а будет приспосабливаться». Но так не поступают подлинно великие мастера. Для них партийность есть глубокая убежденность в правоте дела партии. «У писателя, который стоит на партийных позициях, партийность органически вытекает из его собственных убеждений и настроений. Интересы партии и думы такого писателя совпадают».

Партийность, ставшая душой художественности и тем самым опровергающая россказни буржуазной пропаганды о декларативности советского искусства, названа Н. С. Хрущевым органической партийностью. Именно такая партийность свойственна великому творчеству зачинателя социалистического реализма М. Горького, революционной поэзии В. Маяковского. «Именно эта органическая партийность творчества Шолохова и постоянная связь с жизнью своего народа определяют великую силу его произведений». Она же, эта партийность, обусловила огромный успех у миллионов читателей и зрителей произведений других крупных мастеров советского искусства и литературы.

Однако, как отметил Н. С. Хрущев на Пленуме ЦК КПСС 21 июня 1963 года, «партийность — это не врожденное качество, она воспитывается жизнью. Нестойкие люди, даже будучи членами партии, могут под воздействием враждебной идеологии утратить чувство партийности». Такие писатели, как К. Федин, Л. Соболев, не являются членами партии, но они глубоко партийные люди, а, например, писатель В. Некрасов, хотя он и член партии, занявшись восхвалением буржуазного образа жизни, утратил драгоценные качества коммуниста.

В наше время не уменьшается, а еще больше возрастает роль партийного руководства в развитии советской литературы и искусства, в марксистско-ленинском воспитании творческой интеллигенции. Развитие литературы и искусства в СССР происходит не стихийным, не анархическим путем, а планомерно направляется партией и рассматривается как важнейшая часть общенародного дела. «В вопросах художественного творчества Центральный Комитет партии будет добиваться от всех — и от самого заслуженного, и самого известного деятеля литературы и искусства, и молодого, начинающего творческого работника — неуклонного проведения партийной линии».

В борьбе партии за укрепление партийного руководства художественным творчеством за последние годы появились принципиально новые аспекты.

Известно, что еще до победы Советской власти В. И. Ленин, выступая против попыток объявить партийное руководство «грубым вмешательством» в творческий процесс, писал о руководящей роли пролетарской партии как о предпосылке подлинной свободы творчества. Но в этом деле, как и в разработке в целом учения о партийности, В. И. Ленин со всей объективной неизбеж-

ностью исходил прежде всего из тогдашней политической обстановки, из того, что свобода творчества находилась в прямой зависимости от судьбы социалистической революции, от освобождения народа от эксплуатации и социального неравенства. Свобода творчества трактовалась поэтому прежде всего как политическая свобода, как возможность беспрепятственно высказывать социалистические идеи. Борьба за соответствующую социалистическим идеям художественную форму долгое время оставалась почти всецело компетенцией самих авторов. Тем более что зачинатели социалистического реализма М. Горький, А. Серафимович, Д. Бедный и другие блестяще справлялись с этой задачей. Лишь после Октябрьской революции, когда к ней потянулось много художников, ошибочно полагавших, что пролетарская культура должна строиться на голом месте, и даже предпринявших попытку отбросить реализм, В. И. Ленин со всей остротой выступил на защиту реалистических традиций. «Я не в силах, — говорил он, — считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости». Модернистские школы и школки были разгромлены под руководством партии в открытом и честном идейном бою. Пусть сражение в силу необходимости шло не столько за форму художественного выражения, сколько за утверждение социалистического содержания, которому чужды декадентские выкрутасы, стало ясно, что к власти впервые в истории пришла партия, свободная от эстетического дилетантизма в руководстве искусством.

Борьба партии за создание великого социалистического искусства и в дальнейшем проходила как борьба за ту действительно широкую свободу творчества, когда художник, пользующийся политической свободой социализма, должен быть свободным также и от неверных эстетических принципов, препятствующих правдивому отображению жизни.

После развенчания вредных последствий культа личности, мешавших этому созидательному процессу, вся деятельность партии по руководству развитием литературы и искусства развертывается в полном соответствии с ленинскими принципами. Идет борьба за правильное направление в развитии каждого талантливого художника, а не только литературы и искусства в целом. Через выступления Н. С. Хрущева проходит мысль, что свобода в творчестве остается все же лишь благим намерением, если художник неправильно, в ущерб народу и искусству пользуется политической свободой. Между тем отдельные художники пользуются политической свободой в нашей стране подчас в ущерб интересам народа, считая, что в художественном творчестве можно оставаться на позициях идейной всеядности. Нет, не создаст художник произведений подлинно высоких, если будет пренебрегать требованиями объективных законов искусства. Модернисты, абстракционисты и поставщики натуралистической серятины при любой политической свободе остаются жалкими невольниками псевдоискусства.

В работах Н. С. Хрущева по вопросам литературы и искусства нашла свое наиболее полное воплощение одна из замечательных черт ленинского стиля в руководстве художественным творчеством, которая сейчас особенно важна и которую нельзя назвать иначе, как умением сочетать научный анализ наиболее общих проблем с конкретностью в подходе к различным видам творческой деятельности.

Деятели литературы, кино, живописи, театра, скульпторы, архитекторы, музыканты, критики, работники идеологических учреждений — все, на ком лежит почетнейшая обязанность формировать нравственный и политический облик человека коммунистического завтра, найдут в этой книге развернутую программу созидания художественной культуры коммунизма.

В ней, в частности, обстоятельно говорится о проблемах советского киноискусства. «Очень важный и интересный для партии участок идеологической работы — кинематография. Кинофильмы — острое идейное оружие и доходчивое средство воспитания. Книгу, например, не каждый прочтет. Иногда она доступна только более подготовленному читателю, да и времени надо больше, чтобы ее прочесть и понять. А кинокартина легче ус-

ваивается. Поэтому кино является наиболее массовым из искусств».

Благодаря своей массовости кино оказывает огромное влияние на жизнь общества. При верном направлении оно может служить важным средством укрепления дружбы и мира между народами, распространения гуманных идей и добрых чувств. Когда же кино находится в руках реакционеров и дельцов, его используют как средство политического и нравственного растления масс. В нашей стране придается большое значение «созданию фильмов, воспитывающих людей в духе высоких идеалов дружбы между народами, гуманизма, мира и прогресса». Под этим девизом проводятся в Москве международные кинофестивали. Они стали самыми представительными форумами мирового киноискусства.

«Нам нужны такие книги, кинофильмы, спектакли, произведения музыки, живописи и скульптуры, — говорил Н. С. Хрущев, — которые воспитывали бы людей в духе коммунистических идеалов, пробуждали в них чувство восхищения всем замечательным и прекрасным в нашей социалистической действительности, рождали бы в людях готовность отдать свои силы, знания и способности беззаветному служению своему народу, желание следовать примеру положительных героев произведений и вызывали непримиримость ко всему антиобщественному, отрицательному в жизни».

В одном ряду с выдающимися произведениями советской литературы и искусства, выполняющими эту благородную задачу, Н. С. Хрущев называет крупные произведения киноискусства. Это фильм «Чапаев», где хорошо и убедительно показано, как «в огне ожесточенных боев с контрреволюцией и интервенцией трудящиеся нашей страны проходили школу политического воспитания, на своих спинах познавали политграмоту и решали, за кем идти, чью сторону держать, становились большевиками». Это фильм «Судьба человека», по определению Н. С. Хрущева, «шедевр киноискусства».

Немалые успехи достигнуты хроникально-документальной и научно-популярной кинематографией. В ее дальнейшем развитии, безусловно, сыграет большую положительную роль фильм «Русское чудо», созданный немецкими киноработниками Аннели и Андре Торндайками. «Как говорится, дай бог, чтобы наши киноработники создавали побольше таких хороших, правдивых фильмов. Фильм «Русское чудо» показывает наш вчерашний день в сопоставлении с сегодняшним днем. Смотришь этот фильм и думаешь — вот как шагнула вперед наша страна!» Можно без преувеличения сказать, что фильм «Русское чудо», с огромным успехом идущий сейчас на экранах Советского Союза, не только высшее достижение современного документального кино, но и начало нового этапа в кинодокументалистике, того этапа, когда огромный, за многие годы по крупицам собранный хроникальный материал, сыгравший в прошлом благородную роль, начинает вторую и на этот раз еще более замечательную жизнь в героических документальных киноэпопеях.

По эмоциональному воздействию на зрителя эти эпопеи будут соперничать с лучшими художественными историко-революционными фильмами.

«И мы хотели бы, — говорит Н. С. Хрущев, — посоветовать нашим молодым людям: учитесь на истории революции, на истории борьбы, участниками которой были ваши отцы и матери, и свято храните память о тех, которых уже нет, и с уважением относитесь к тем, которые живут, и берите от них на вооружение в свои руки все, чтобы вы были достойными людьми, достойными продолжателями дела своих отцов. Если вы достоинство не сохраните, на вас позор ляжет».

Этот отеческий совет был высказан, как известно, наряду с высокой оценкой достижений советской кинематографии. Но ничего здесь неожиданного, тем более противоречивого нет, ибо достижения в области кинематографии все же далеко еще не отвечают огромным возможностям, которыми располагают деятели киноискусства. И не отвечают отнюдь не только потому, что в «кинотеатрах демонстрируется множество весьма посредственных картин, убогих по содержанию и немощных по форме, которые раздражают или повергают зрителей в состояние сонливости, скуки и тоски». В речи Н. С. Хрущева были подвергнуты критике за неверную идейно-политическую направленность материалы к фильму «Застава Ильича», разрекламированные некоторыми людьми как уже готовый и «выдающийся фильм современности». В материалах к картине есть волнующие места, и они, вероятно, будут авторами сохранены при доработке произведения. Так, они совершенно определенно стре-

мились «показать в отрицательном плане и раскритиковать встречающихся еще среди нашей молодежи бездельников и полуразложившихся типов, которые никого не любят и не уважают...». Но убедительно осудить праздных людей авторы не сумели. «У них не хватило гражданского мужества и гнева заклеймить, пригвоздить к позорному столбу подобных выродков и отщепенцев, они отделались лишь слабой пощечиной негодяю». В результате отдельные даже очень яркие удачи стали, вопреки желанию создателей фильма, выглядеть «прикрытием истинного смысла картины, который состоит в утверждении неприемлемых, чуждых для советских людей идей и норм общественной и личной жизни». Так бывает всегда, если художник, взявшись за важную тему, не имеет четкого и ясного представления о соотношении добра и зла в нашей действительности, преувеличивает закоулочные явления в ущерб магистральным.

Доработка картины авторами ведется полным ходом. Хочется надеяться, что, правильно поняв партийную критику, они создадут произведение, отображающее жизнь советской молодежи с более отточенным художественным мастерством и верным политическим прицелом. Ведь истинная свобода творчества состоит не в «праве на ошибку», а в умении и искреннем стремлении нести людям правду жизни. Партия требует только правды — правды с позиций коммунизма, решительно отвергая как очернительство, так и облаченное в художественно-образную оболочку очковтирательство.

В речи 21 июня 1963 года на Пленуме ЦК КПСС, обсуждавшем вопросы идеологической работы, Н. С. Хрущев вновь обратил внимание на недостатки в развитии кинематографии. «Среди работников кинематографии, — сказал он, — имеются, как говорят, некоторые заскоки, неправильные взгляды на роль кино. В частности, это относится к такому известному и опытному режиссеру, как М. Ромм».

В нашей стране знают М. Ромма и уважают как постановщика известных фильмов и хорошего педагога, подготовившего ряд способных кинорежиссеров. Но справедливо выступая за новаторство и находя в процессе создания своих собственных фильмов новые художественные приемы, обогащающие метод социалистического реализма, М. Ромм в работах своих учеников нередко поддерживает неверные эстетические принципы. Например, каждый знает, что М. Ромм не создает фильмов по чуждым ему рецептам дедраматизации. Обладая высоким чутьем художника-реалиста, он вряд ли их будет создавать. Но в его теоретических выступлениях тем не менее можно встретить некритическое отношение к принципам дедраматизации в современном искусстве.

Дедраматизация, стремление изображать стихийный «поток жизни», действительность, «застигнутую врасплох», — не безобидные вещи. Они тем более опасны, что приобрели в нашей стране видимость социалистического искусства. Очень часто идеи в таких фильмах наши и люди изображаются советские. Поэтому иным и кажется, что подражание фильмам Антониони или кому-либо еще из западных режиссеров тут ни при чем. Но стоит приглядеться повнимательней, и обнаруживается вот что: из каждых десяти выходящих сейчас на экран фильмов о советской действительности половина или больше отображают или один день жизни героев, или одну ночь, или одни сутки — «Человек идет за солнцем», «Путешествие в апрель», «Без страха и упрека», «Мы, двое мужчин», «Хроника одного дня», «Последний хлеб», «Полустанок», «Двое в степи», «Третья ракета» и множество других.

Да пусть это даже расталантливые фильмы, но невозможно на каком-либо одном обыденном случае в полную меру показать формирование характера. А ведь эти день, ночь или сутки берутся подчеркнуто обыденные. Разве это не есть «доморощенная» дедраматизация? Хотят того авторы подобных фильмов или не хотят, у них получается движение искусства вспять — от широких социально-художественных обобщений к пассивному созерцанию, от социалистического реализма к наивно-поверхностному художественному восприятию жизни.

Следовало бы также понять, что любители дедраматизации д а ж е и к а к п о д р а ж а т е л и поступают неразумно, ориентируясь на западноевропейское буржуазное искусство. Ведь и лучшие его образцы, свободные от открыто реакционных идей, ничего не спасают. В жизни буржуазных стран, безнадежно потерявших былое политическое и экономическое могущество, неизбежно господствуют пессимизм и безысходность. Тот, кто не связывает своих надежд с борьбой пролетариата и его партии, неизбеж-

но замыкается в кругу неразрешимых проблем. Вот и плывут по экранам этих стран изображения почти исключительно одних лишь беспросветных жизненных тупиков.

Несравненно более опасными для нас и для всех сил прогресса являются многие американские фильмы, безудержно восхваляющие буржуазный образ жизни. Но нельзя не видеть, что прогрессивные кинематографисты США иногда создают фильмы, близкие нам по своей боевой направленности в борьбе против реакции. Таковы, например, выдающиеся кинокартины С. Креймера «Суд в Нюрнберге», «Скованные цепью», «Пожнешь бурю». В отличие от большинства итальянских и французских картин в них действуют мужественные люди, хорошо знающие, чего им надо. Беспощадно и смело в тяжелых условиях борется за высокий гуманизм талантливейший из современных буржуазных кинорежиссеров Креймер.

Стоило бы повнимательней отнестись и к американской кинематографии в целом. Ни одна другая кинематография в современном капиталистическом мире так активно и с таким успехом не использует общественно-воспитательную функцию киноискусства, как американская. Другой вопрос, в чьих интересах это делается. В подавляющем большинстве в интересах, чуждых американскому народу и народам других стран. Но зачеркивать целиком на этом основании опыт американских кинематографистов было бы ошибочно.

Из «пяти великих кинематографий мира», как это принято считать в кинематографической среде, по-настоящему ведущими являются все же, видимо, две кинематографии — советская и американская. И правильнее было бы в нашей идеологической борьбе искать прежде всего пути создания фильмов, которые бы своим идейным и художественным величием сводили к минимуму влияние на мирового зрителя американских боевиков и несли на советский и международный экраны подлинно высокий коммунистический гуманизм, героические образы борцов за мир и дружбу между народами, чем под предлогом поисков «новой» художественной формы, как это делают некоторые наши кинематографисты, ориентироваться на мастеров, подчас лишь тем и знаменитых, что они всю жизнь создают ватную прокладку между борющимися сторонами.

«Нашему народу нужно боевое революционное искусство». Эти слова Н. С. Хрущева должен понять умом и сердцем каждый советский художник. Как никогда ранее, теперь такое искусство нужно всем народам мира. Советское искусство тем и близко прогрессивному человечеству, что отображает революционное преобразование мира на подлинно человеческих, коммунистических началах.

НУЖНА КИНОЭПОПЕЯ О ПАРТИИ

Слово ленинградских рабочих

Группа ленинградских рабочих-новаторов — Герои Социалистического Труда Н. Першин, А. Лягин, К. Добышев, В. Смирнов, А. Грицкевич, лауреаты Государственной премии В. Трутнев, Е. Савич и другие — выступили в газете «Вечерний Ленинград» со своими мыслями после просмотра кинофильма «Русское чудо».

— Нам хочется поделиться глубоким чувством восхищения, которое вызвала у нас эта замечательная картина, — пишут рабочие. — Смотришь фильм и каждой своей кровинкой ощущаешь беспредельную красоту и величие русского чуда, в котором воплощены ленинские заветы.

Нам кажется, что сейчас первейший патриотический долг работников киноискусства — рассказать миру средствами кино, как партия после своего XXII съезда, окончательно расчистив наш путь от тяжелых последствий культа личности, пробудила в невиданных масштабах творчество масс, привела к осуществлению самых дерзновенных планов народа, строящего коммунизм. Надо рассказать, как партия борется за воспитание нового человека великой эпохи коммунизма с его не виданным никогда прежде отношением к труду, с его новой моралью, новыми духовными запросами.

Создайте такой фильм, обращаются авторы к работникам искусства и литературы, деятелям кино. Пусть он всему миру расскажет о великом пути нашей Коммунистической партии — партии созидателей, партии борцов за мир и счастье людей на всей нашей планете.

(ТАСС)

ВОЗРОСШЕЕ ДОВЕРИЕ ПАРТИИ И НАРОДА К ХУДОЖНИКУ ПРЕДПОЛАГАЕТ ВОЗРОСШУЮ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД ОБЩЕСТВОМ.

Из доклада Л. Ф. Ильичева «Очередные задачи идеологической работы партии» на июньском Пленуме ЦК КПСС

Евг. ГРОМОВ

Ясность мысли

Знание общих и коренных задач коммунистического строительства определяет главную линию развития советской литературы и искусства, создает почву для расцвета таланта.

Это знание дает нам принятая на XXII съезде партии Программа КПСС—«высшее достижение современной общественно-научной мысли», как справедливо заметил в своем докладе на июньском Пленуме ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев. Вооруженные этим знанием, советские художники получают возможность взять точный и ясный прицел в творческом поиске. Но для того чтобы возможность превратилась в действительность, необходимы многие условия. О некоторых из них пойдет речь в этой статье.

НАПРАВЛЕНИЕ ПОИСКА

Какова природа творческого поиска? Этот вопрос волнует каждого художника. Как-то в одной студенческой работе мне встретились слова: «Искусство создается методом проб и ошибок». Автор темпераментно доказывал, что новаторство и ошибка — понятия перекрещивающиеся, что тот, кто не совершает ошибок, не способен создавать новое.

Студент, конечно, не сам придумал эту «концепцию». К сожалению, в прессе не однажды появлялись статьи, вносившие немалую путаницу в умы. Критика зачастую концентрировала все свое внимание на немногих «ищущих», доказывая, что их ошибки и есть вернейший, чуть ли не единственный признак таланта, бездумно и широко выдавая художникам индульгенции на любой творческий просчет. При этом обходилась обидным молчанием работа тех поэтов, живописцев, режиссеров, которые создавали талантливые произведения, верные по своим мировоззренческим позициям и художественному методу.

Искать решение поставленной задачи путем случайных проб и ошибок! Нет. Мы более высокого мнения о художнике, мы убеждены, что он мыслитель, как говорил Пушкин, государственный деятель, что его талант — всенародное достояние.

Значит ли это, что мы отрицаем возможность ошибки, просчета в художественном процессе, отрицаем те муки творчества, которые переживает каждый настоящий художник? Отнюдь нет! Говоря о величайшем значении марксистско-ленинского мировоззрения, мы вовсе не собираемся приуменьшать трудности, стоящие перед художником. Знание общей перспективы облегчает поиск, делает его целеустремленным, но в процессе творчества неизбежно обращение к разным вариантам, так сказать, испытание их с точки зрения поставленной цели, уточнение и конкретизация самой цели.

Ага, схватит меня за руку внимательный читатель, вы же сейчас противоречите самому себе.

Не стоит делать поспешных выводов. Проба пробе рознь. Воздвигая здание, строитель не станет ради эксперимента заменять дверь окном, а пол потолком. Человеческая деятельность есть целенаправленная, разумная деятельность. Творческие поиски эффективны лишь тогда, когда человек ясно знает, что он ищет и во имя чего работает. Борис Горбатов метко заметил, что художник —

не золотоискатель, натыкающийся на самородок, а горняк-проходчик, который «пробивается к новым пластам, зная, где и как они лежат».

Отсюда вытекает важность и необходимость предвидения результатов творческой работы еще в начальной стадии ее.

Марксистско-ленинская эстетика доказала, что художественная деятельность — это сложнейший комплекс рационального и эмоционального; при этом ведущим звеном является мысль. Каждое великое произведение искусства есть творение гениальной мысли. Она обусловливает весь сложный процесс художественного творчества, позволяет находить верный путь к истине и красоте.

Предвидение результата — дело, конечно, сложное, редко происходит абсолютное совпадение замысла и итога. Поэтому поиск нового всегда включает в себя момент экспериментирования, а тем самым и риска.

В технике и науке есть такое понятие — производственный риск. Бывают случаи, когда истинность какой-то гипотезы может быть проверена лишь таким опытом, успех которого рассчитывается с невысокой степенью вероятности, скажем, 50 процентов на 50 процентов. Но, во-первых, эксперименты такого рода ставятся лишь в крайних случаях а, во-вторых, никому в науке не придет в голову увенчивать лавровым венком ошибающегося. А тем более там никто не станет экспериментировать с таблицей умножения.

К сожалению, в искусстве подчас все бывает наоборот. Скажи художнику: семь раз примерь, один раз отрежь, так тебя тут же запишут в догматики. Особенно же досадны попытки доказать, что дважды два — пять.

Размышляя над тем, почему еще появляется столько серых, неровных картин, почему на экраны страны, как говорил на июньском Пленуме ЦК КПСС председатель Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии А. В. Романов, еще выходит много слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов, с надуманными сюжетами, с весьма странными, тусклыми, косноязычными действующими лицами, — думаешь об их создателях: сценаристах, режиссерах, актерах, операторах... Многие же из них люди отнюдь не бездарные, они искренне убеждены в том, что делают хорошее дело, они спорят, ищут... Я убежден, что одна из причин появления серых произведений заключена в позитивистском пренебрежении к теории, к научной мысли, которое еще присуще некоторым нашим творческим работникам.

Известно, например (об этом можно прочитать в любом учебнике по теории искусства и эстетике), что настоящее драматическое произведение не может быть построено на основе легковесного, случайного конфликта. Не менее хорошо известно, что новаторство в искусстве предполагает прежде всего открытие в жизни новых типических конфликтов, ситуаций, характеров. Но вот возьмем фильм «Сейм выходит из берегов» — он не хуже и не лучше многих «средних» картин, выпускаемых на наши экраны.

Не надо быть академиком эстетики, чтобы, только познакомившись с заявкой на сценарий, понять: исходный рубеж взят неправильно. В самом деле, сколько можно создавать произведений, основной конфликт которых построен на «проблеме» зазнавшегося председателя колхоза. Его воспитывают чуть ли не все герои фильма, которым (как и зрителям) все уже давным-давно ясно, и только он сам никак не желает понять самые элементарные вещи. Исходная ситуация лишена подлинного драматизма, она случайна, шаблонна и мелка. Основная «проблема» — не проблемна. И какие тут не пользуй приемы, ракурсы, все равно не родится серьезное художественное произведение, потому что нет точки опоры. Делать фильмы подобного типа и означает экспериментировать с таблицей умножения.

На обсуждениях многих кинопроизведений зрители задают часто один и тот же вопрос: почему авторы картины сами не увидели ее слабостей и просчетов? И верно: просчеты нередко бывают элементарно просты. Но вопрос этот не так уж наивен, как может показаться с первого взгляда. Разумеется, человеку трудно судить объективно о своей работе, но трудно — не значит невозможно. Мы имеем в виду не ремесленников, не случайных людей в искусстве, не халтурщиков, которых нельзя и на пушечный выстрел подпускать к кинематографу,— речь идет о людях искренних, думающих, талантливых.

Кажется, все или по крайней мере многие критики, писавшие о «Человеке идет за солнцем», указывали на очевидную нарочитость кадров танца девушек на стадионе. Но почему эти кадры, как и ряд других, вообще появились в фильме? Неужели

М. Калик и В. Гажиу, люди одаренные и думающие, сами в процессе съемки не понимали, что допускают грубый эстетический просчет? Приходится предположить, что в данном случае они вообще не задумывались над тем, какую идейную нагрузку должны нести в себе эти эпизоды, а увлеклись чисто формальными задачами. Приходится предположить, что они потеряли чувство самоконтроля и самокритичности.

В среде художников любят повторять: никто так строго не судит свое детище, как тот, кто его породил. Чудесные слова! К сожалению, они слишком часто расходятся с делом. А ведь в кино ответственность мастера за все то, что он делает, возрастает по сравнению с театром во сто крат. Исправить в готовом фильме допущенную ошибку практически невозможно. Пусть режиссер признал, трижды признал, что он просчитался, от этого не легче. Ни зрителю, ни искусству.

Самое же досадное, что многие из этих ошибок и просчетов отнюдь не представляют собой необходимые издержки смелого творческого поиска, они, как правило, следствие того, что поиск ведется в направлении неверном.

«Мы не можем не приветствовать,— говорил Л. Ф. Ильичев,— пытливые поиски новых форм художественного отображения действительности. Мы — за смелые поиски и дерзания в интересах развития искусства социалистического реализма. Ошибается тот, кто думает, что социалистический реализм и творческое искание исключают друг друга. Но самый поиск нового может увенчаться и увенчается успехом лишь в том случае, если он ведется в правильном направлении, а не превращается в самоцель, в бездумное формотворчество, в слепое подражание чуждым социалистическому искусству «новациям».

Одним из самых дерзко-смелых режиссеров советского кинематографа был Александр Довженко. Не все в его творческом наследии бесспорно совершенно. Но главное в Довженко — это то, что он прокладывал новые пути в социалистическом реализме. Он шел временами на «производственный риск», но никогда не экспериментировал с таблицей умножения. Он защищал и развивал принципы партийности и народности в искусстве, он отдал весь свой огромный талант служению коммунистическим идеалам.

Да, выбор правильного направления в решающей степени определяется мировоззренческой позицией художника, характером его художественного и теоретического мышления. Одно дело, когда он, отправляясь в трудный путь, послушно отдается воле волн, другое — когда он руководствуется компасом, позволяющим ему достичь берега, ясной цели.

Само собой разумеется, что в любом случае любые ошибки и любые просчеты нежелательны, что они должны подвергаться взыскательной и нелицеприятной критике, исключающей окрик, вкусовщину и мелочную придирчивость, объективно и заинтересованно оценивающей значимость для народа и искусства как произведения в целом, так и отдельных его компонентов. Критике не только «результативной», но и «упреждающей». Именно на эту «упреждающую», предварительную критику обращается особое внимание в постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»: «В работе по руководству кинематографией главное должно состоять не в том, чтобы подвергать критике уже созданные слабые в идейно-художественном отношении кинофильмы, а в том, чтобы своевременно предотвращать появление таких фильмов, предупреждать возможные срывы и неудачи отдельных работников кино путем оказания им помощи советами, беседами с ними и т. д. Необходимо опираться на талантливые кадры режиссеров и сценаристов, повышать их мастерство и творческую активность».

Вопрос о предотвращении появления слабых, идейно неполноценных фильмов имеет много и теоретических и тесно связанных с ними организационных аспектов. В свое время журнал «Искусство кино» напечатал редакционную статью «Совет художников» *, посвященную анализу работы художественных советов киностудий. Об этой статье годичной давности стоит вспомнить хотя бы потому, что поставленные в ней проблемы, к сожалению, не утратили своей актуальности. По-прежнему встречаемся мы с тем, что художественные советы захваливают явно слабые сценарии и материалы, руководствуясь при этом любыми соображениями, кроме принципиальных. Что критические замечания, высказываемые на заседаниях

* «Искусство кино», 1962, № 9.

совета, делаются для проформы, для протокола, и их не учитывают ни авторы сценария, ни режиссеры, ни руководство студий.

И здесь порою сталкиваешься с такой безответственностью и легкомыслием, что остается только развести руками. Можно ли, к примеру, понять режиссера фильма «Раздумья...» Т. Родионову («Ленфильм»), которая не «услышала», абсолютно не приняла очевидно справедливые замечания по сценарию фильма, хотя они высказывались такими компетентными людьми, как Г. Козинцев, И. Хейфиц, Н. Лебедев? А потом мы удивляемся, что в «Раздумьях...» нет и намека на мысль...

Режиссер В. Герасимов приходит на Художественный совет «Мосфильма» за «путевкой в жизнь» для сценария о поэте А. Кольцове. И тут выясняется, что у него нет ни плана работы, ни выработанной концепции образа.

Откуда взялось такое пренебрежение к художественному замыслу?

Известно, как внимательно, глубоко и подробно разрабатывали замыслы своих произведений С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, братья Васильевы. Они не боялись упреков в рационализме, рассчитывая с максимальной точностью не только главную линию поведения героя, но даже и то, как он будет одет, какая деталь внешнего облика наилучшим образом выразит концепцию произведения.

Понятно, что в ходе работы над картиной можно и начисто отказаться от первоначально задуманных ситуаций, эпизодов. Г. Козинцев метко заметил, что творческий процесс не проходит по точному графику, но все же «график» необходим. Сам Козинцев прекрасно раскрыл всю сложность творческого процесса, анализируя историю рождения трилогии о Максиме, подчеркивая необходимость «рабочей гипотезы» будущего произведения как исходного пункта творческих поисков: «Первое, что мы стали искать, это образ нашего героя. Кто такой этот герой, каковы его качества, каковы его особенности, каков его образ».

В процессе накопления и осмысления материала выяснилось, что некоторые существенные моменты «рабочей гипотезы» нуждаются в поправках, что прицел был взят не совсем точный. Стала очевидным, рассказывает Козинцев, недопустимость какой бы то ни было экзальтации и жертвенности в трактовке образа главного героя, количество изученного материала дало через определенное время новое качество, обогатив замысел произведения.

Допустим на минуту, что авторы пришли бы к этим же выводам лишь в процессе съемки. Насколько тогда было бы труднее выправить ошибку!

Итак, концепция фильма откристаллизовалась по мере погружения в материал. «Нам хотелось...— говорил Козинцев,— попробовать не выдумывать невероятные истории, а взять наиболее типичные, наиболее основные факты эпохи и связать их судьбой человека. Выстроить образную систему по линии биографии. Мы представили себе экранизованную хрестоматию истории партии эпохи реакции. Что должно быть в этой хрестоматии? Разгром старого поколения революционеров; рождение нового типа революционеров, революционеров-пролетариев, рождение массовой пролетарской партии: забастовки, демонстрации, разгон полицией демонстрации, учеба большевиков в тюрьме, массовка за городом. Это и есть основные эпизоды нашей картины».

Этим, однако, еще не исчерпывалась задача, которую поставили перед собой авторы. Они продумали досконально мельчайшие детали будущей картины.

Какой титанический труд стоит за каждым кадром фильма о Максиме и какая ясная, большая и всесторонне выверенная мысль!

Лишь после того как художник проделал огромную предварительную работу, он вправе выносить на суд общественности, художественных советов план, заявку, сценарий будущего произведения. Только в этом случае возникает предмет для разговора, только тогда можно будет объективно разобраться в конструкции будущей картины, высказать обоснованное суждение. И сам автор лишь при таких обстоятельствах будет способен вдумчиво и по существу разобраться в критике. Когда же человек сам толком не знает, что собирается создать, то он или априори отвергает любую, даже самую справедливую критику, или же послушно выполняет даже самые нелепые требования; и в том и другом случае искусство подменяется ремеслом.

А ведь умение критически, трезво, умно отнестись к критике крайне необходимо художнику. Бывает ведь и такое— об этом рассказывалось в статье «Совет художников»,— когда автору сгоряча предъявляются

требования, ослабляющие, чуть ли не убивающие произведение. Печальную известность в этой связи приобрело одно из предварительных обсуждений сценария «Баллады о солдате» на «Мосфильме».

Что же позволило Г. Чухраю и В. Ежову отстоять свое детище, верно оценить догматическую сущность некоторых требований, вроде такого: «Не убивайте Алешу!» Они были глубоко убеждены в верности взятого прицела, эта их убежденность основывалась на глубоком понимании актуальных проблем современности, духа и значения XX съезда КПСС, на огромной предварительной работе. Они создали произведение, ставшее событием в советском и мировом киноискусстве.

В этом фильме, как и в ряде других выдающихся произведений советского кино, художники органично прониклись марксистско-ленинским мировоззрением, коммунистической партийностью, что и привело их к победе. И напротив, неудачи, к сожалению немалочисленные, которые постигли наше киноискусство в последние годы, возникали как следствие недооценки роли теории и мировоззрения, ослабления или даже утраты тесной связи художника с жизнью народа.

ПОЛИФОНИЯ ВЗГЛЯДОВ

Изучая практику мирового киноискусства, приходишь к выводу: настоящие, масштабные произведения создаются людьми не просто талантливыми, но непременно обладающими прогрессивным, передовым для своего времени мировоззрением.

Не случайно современные ревизионисты самых разных направлений и толков пытаются всячески принизить роль мировоззрения в творческом процессе. Они прекрасно понимают, что шаткость мировоззренческой основы неизбежно влечет художника к отходу от правдивого отражения действительности. А это как раз отвечает социальному заказу империалистической буржуазии, которая, чувствуя, что почва уходит из-под ее ног, боится правды.

Несколько лет назад на страницах нашей и международной прессы разгорелся спор, как толковать известные высказывания Энгельса о Бальзаке, Ленина о Л. Толстом. Ревизионисты (например, Лефевр) утверждали, что художник творит чисто интуитивно, алогично, бессознательно, вопреки своему мировоззрению, то есть вопреки логическому мышлению. Был вытащен на свет старый-престарый лозунг: политика мешает искусству — когда грохочут орудия, то молчат музы. В то же время некоторые наши искусствоведы, повторяя заблуждения рапповской критики, рассматривали мировоззрение художника только лишь как совокупность социально-политических взглядов.

И случилось так, что и ревизионисты и догматики сомкнулись друг с другом, поскольку как те, так и другие отделяли глубокой пропастью мировоззрение художника от его творчества, метафизически отделяя тем самым художественно-образный строй мышления от логического. В результате получалась искаженная картина творческого процесса: мол, мировоззрение — это теория, это нормативное мышление, а вот образное мышление — конкретно-чувственно, эмоционально, оно и есть сфера исключительного выражения творческой индивидуальности. Разгорались споры, даже малопонятные споры, к примеру, дебатировался вопрос: от чего идет художник, от образа к мысли или от мысли к образу, как будто художественное творчество не включает в себя с абсолютной необходимостью и теоретическое и конкретно-образное мышление, хотя бы уже потому, что отбор жизненного материала невозможен без анализа и синтеза.

Мы уже указывали на сложность, на комплексность творческой деятельности художника. Такой же сложный, полифонический характер носит и его мировоззрение, которое представляет собой определенное единство социально-политических, экономических, философских, эстетических взглядов. Социально-политические взгляды, как правило, проецируются в художественные образы не прямо, а опосредованно, через философскую и эстетическую концепцию художника. Анализируя проблему мировоззрения, нельзя искусственно выделять какую-то одну сторону и рассматривать ее в отрыве от других.

Мировоззренческая позиция может быть внутренне цельной, гармоничной, а может быть и дисгармоничной. Энгельс, анализируя творчество Гёте и Бальзака, Ленин — творчество Льва Толстого, показали, что противоречивость мировоззренческой основы отрицательно сказывается на художественном методе даже самого талантливого, гениального мастера, обрекая его на крупные

идейно-эстетические просчеты, которые корректируются (но не снимаются) силой реалистического таланта.

Противоречивость мировоззренческой основы была исторически оправдана и понятна у художников прошлого, но ей нет никакого оправдания, когда речь идет о советском художнике, поскольку он стоит на платформе марксистско-ленинской теории, которой присущи монолитность и цельность.

Как подчеркнул Л. Ф. Ильичев в своей речи на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 17 декабря 1962 года, сложность проблемы мировоззрения и метода состоит в том, что отнюдь не всегда субъективные намерения художника равнозначны объективному смыслу его творчества. Он, может быть, субъективно предан своей стране, кровь проливал за нее, а его творческий метод как две капли воды похож на методы буржуазного искусства.

Эти противоречия возникают потому, что порою нарушается полифония взглядов и принципов, возникает разрыв между социально-политическими воззрениями художника и его же эстетической программой.

Но эстетика — наука глубоко партийная, она неразрывно связана и основана на политической идеологии, на философии марксизма-ленинизма. Искусство, как говорил Н. С. Хрущев, относится также к сфере идеологии, и «те, кто думает, что в советском искусстве могут мирно уживаться и социалистический реализм, и формалистические, абстракционистские течения, те неизбежно сползают на чуждые нам позиции мирного сосуществования в области идеологии». Вместе с модернистскими «новациями» в наше искусство, а тем самым и в жизнь вползает и чуждая нам буржуазная идеология — ведь форма всегда содержательна. И не случайно, что упадочнические настроения современной буржуазии выражаются в формах антиреалистического, формалистического искусства.

В чем, в частности, вред абстракционизма? За рубежом многие искусствоведы любят сейчас пококетничать математическими и кибернетическими терминами, заявляя, например, что искусство — это своеобразный код, шифр. Воспользуемся их же оружием и скажем, что абстракционизм — это такой код, который не поддается однозначной дешифровке. Абстракционист, назвавший свое полотно «Композицией страсти», и абстракционист, назвавший свою картину «Революционный порыв», могут диаметрально расходиться друг с другом по своим социально-политическим симпатиям. Но зрителю от этого не легче. В первом случае он не увидит страсти, во втором — революции.

Созерцая «беспредметнические» опусы, человек ничем не обогащает свой внутренний мир, напротив, его отвлекают от реальных проблем бытия в лоно мистики и идеализма. Тем самым искусство не выполняет своей миссии — служить людям, воспитывать в них высокие чувства и стремления, поднимать их на борьбу и свершения. А это уже имеет отрицательный политический смысл.

В «социалистическом» абстракционизме разрыв между политической и философско-эстетической концепцией художника очевиден — он лежит на поверхности. Но этот же разрыв может быть выражен и менее явно, в сравнительно завуалированном виде. Это мы не всегда учитываем, оценивая как наши фильмы, так и фильмы наших друзей.

Недавно демонстрировался болгарский фильм «Солнце и тень». По своей социально-политической концепции он отвечает нашим понятиям. Солнце — это мир, радостная, светлая жизнь; тень — это война, империализм, смерть. Как же решается эта важная, острая тема болгарским режиссером? На курорте «Золотые пески» встречаются два разных человека: юноша-болгарин и девушка из капиталистической страны. В ее сознании все время живет страх перед атомным грибом. Этот страх мешает ей отдаться радости, отдыху, любви. Молодой человек, влюбленный в нее, пытается доказать ей, что она неправа. Скажем прямо, он не философ, он больше заклинает, чем рассуждает, но простим ему это (я не называю имен героев, потому что они безымянны). Труднее простить другое. Постановщики фильма явно увлеклись формальными новациями, необычными съемками, в частности подводными,— герои даже в любви объясняются и целуются под водой. Они показали страшную картину атомно-водородной войны, какой она мерещится девушке: тут и тень, оставшаяся от людей, умерщвленных взрывом, и женщина, у которой горят волосы... Но что противостоит тени? Ведь картина претендует на символичность, на большие обобщения. Тени противостоит фестивальный концерт, разыгрываемый на пляже, там пляшут и поют

негры, японцы, русские,— это, видимо, надо понимать как символ единения детей разных народов. Девушка поет вместе со всеми, и это означает, что ее переубедили.

Замах в фильме, конечно, большой, а размаха нет, нет философской глубины, нет последовательного воплощения эстетических принципов социалистического реализма. Это, в свою очередь, привело к неточной, если не сказать больше, трактовке важнейшей темы войны и мира.

Надо сказать со всей определенностью, что любое отступление художника от принципа единства мировоззренческих позиций и творческого метода нарушает точность прицела, ведет к идейно-эстетическим срывам. Партийность в искусстве выражается не только в том, что художник лично предан политическим идеалам коммунизма, но и в том, что он стоит на позициях социалистического реализма.

Отход от философско-эстетических принципов марксистско-ленинской теории, поверхностное знание действительности оборачивается искажением социально-политических идеалов коммунизма; легкомысленное отношение к политическим проблемам влечет за собой отход от реализма, от правды жизни.

Выступая на мартовской встрече руководителей партии и правительства с творческими работниками, Н. С. Хрущев подверг суровой, но справедливой критике тех художников, которые отошли от генеральной линии развития нашего искусства. Это выразилось, в частности, в разработке некоторыми писателями, поэтами, режиссерами надуманной, не имеющей никакой объективной основы проблемы «отцов» и «детей»; это выразилось в однобоком толковании эпохи культа личности, в попытках выискивать в жизни только темное, отрицательное.

Однобокое изображение социалистической действительности, неумение выявить в ней то новое, прекрасное, что составляет сущность нашей эпохи, есть во многом результат незрелости мировоззрения.

Трудно, конечно, судить о психологических источниках такого рода просчетов, но мне кажется, что многие наши молодые режиссеры и сценаристы порою больше рассчитывают на стихийную догадку (по принципу — авось выйдет), чем на ясное, теоретически обоснованное знание. Тем самым они освобождают себя от необходимости пристального и целеустремленного изучения действительности и законов искусства. При этом забывается, что, например, интуиция, как момент познания, есть результат очень больших знаний, что только в этом случае она позволяет миновать некоторые промежуточные этапы движения к истине.

В современном искусстве возрастает роль интеллектуального фактора. Духовное и нравственное обогащение каждой человеческой индивидуальности в условиях социализма «усложнило» и главный объект художественного познания — человека. Нужно также в полном объеме оценить и то, что в этих условиях человек развивается быстрее, чем в других, что мы переживаем такой этап, который, по существу, не имеет исторических аналогий. В силу этого сейчас никак нельзя довольствоваться стихийным знанием, пассивным уяснением каких-то общих теоретических вопросов.

Ныне формируется новый тип партийного художника, который сочетает в себе тонкую эмоциональную отзывчивость на все события, происходящие на земле, с философским анализом современности. Сила художественного произведения, подчеркнул Н. С. Хрущев, в ясности и четкости идейных позиций. Коммунистическая партийность — это прекрасно видно на примере творчества М. А. Шолохова —«не только не связывает проявлений его художественной индивидуальности, а, напротив, активно способствует расцвету таланта и подымает его произведения до уровня самого высокого общественного значения».

Теоретической основой коммунистической партийности, основой мировоззренческой позиции художника является марксистско-ленинская философия. В глубоком знании ее законов мы видим залог дальнейшего прогрессивного развития киноискусства, плодотворности его поисков. И не только потому, что кино — самое массовое из искусств, оказывающее колоссальное воздействие на умы и чувства миллионов людей. Но еще и потому, что кино по самой своей природе призвано изображать и тончайшие нюансы человеческой психики, и свершения, и борьбу огромных человеческих коллективов. Включая в себя в своеобразном, неповторимом сплаве элементы многих видов искусств, кино способно цельно и обобщенно передать дух нашей эпохи, увековечить ее в прекрасных произведениях. Кино — искусство обобщений, поэтому оно искусство большой мысли.



Бор. МЕДВЕДЕВ

Спор о будущем

Если попытаться определить одним словом содержание, суть телевизионного фильма-новеллы «Аппассионата»*, это будет спор. То открытый, взрывчатый, то глубоко запрятанный, молчаливый и оттого еще более яростный спор Владимира Ильича Ленина с оппонентом, который ни разу не появляется на экране. Имя ему — Герберт Уэллс. Это с ним Владимир Ильич продолжает спор, начатый еще во время их встречи в Кремле, когда оказалось, что великий фантаст, сумевший предвосхитить век атома и космических полетов, не увидел в революционной России 1920 года ничего, кроме разрухи, лишений да заколоченных наглухо «мертвых магазинов», которые «никогда не откроются вновь», ничего, кроме «картины колоссального непоправимого краха». Не увидел, не захотел увидеть ничего, кроме России во мгле, как и назвал он впоследствии свою книгу очерков о двухнедельном пребывании в Москве и Петрограде.

Россия во мгле... Такой и предстает она поздним зимним вечером 1920 года ленинскому — и нашему — взору, когда шофер Гиль ведет сквозь вьюгу по опустевшим, словно вымершим улицам Москвы знакомую по многим фотографиям машину. Крупным планом — лицо невесело, напряженно думающего Владимира Ильича. О чем? Пока неизвестно. Но мы догадываемся, что это упорная, упрямая дума, давняя дума. И как бы в ответ на все эти горькие ленинские мысли за кадром взрывается: «Мещанин!»

Это первое слово, которое произносит Ленин в фильме. Вернее, не произносит, а бросает, словно перчатку, словно вызов. «Ведь яснее, чем кто-либо, Герберт Уэллс видит, что мир капитализма стремительно несется к гибели. Все его творчество я понимаю, как грозный, красный сигнал опасности! А в политике Уэллс кричит: «Долой Маркса! Да здравствует эволюция!» Мещанин! Филистер! Эволюция! Нет! Исторический процесс течет через бурные пороги революции, через борьбу классов, через грохот восстаний!»

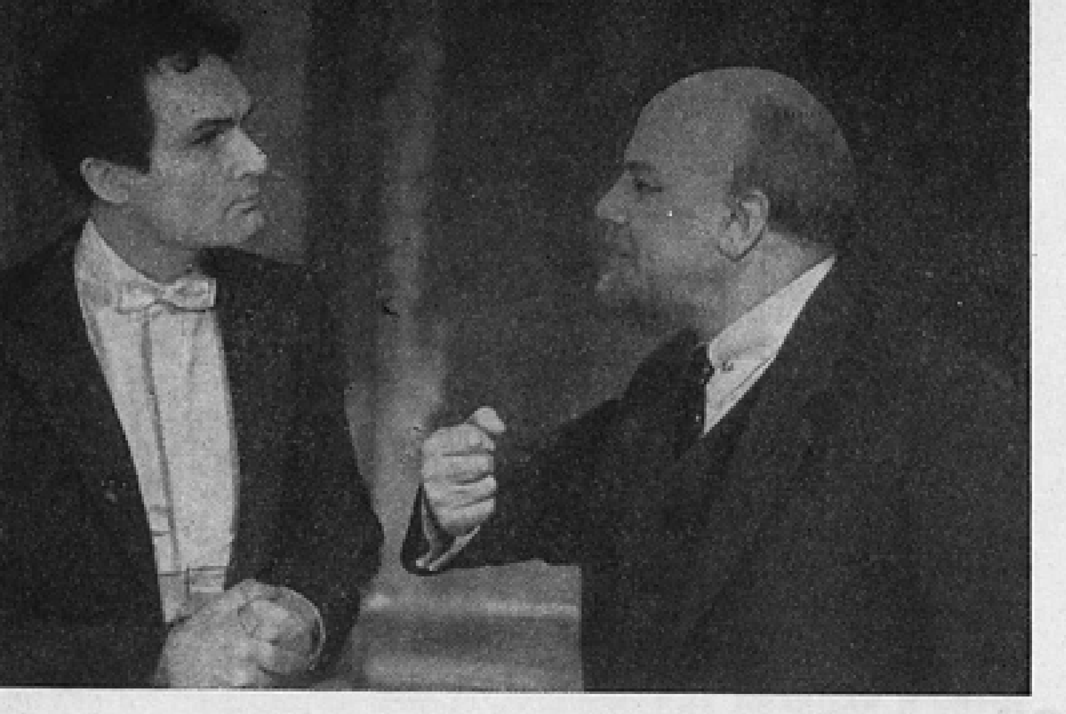
Этим гневным, страстным монологом в кабинете Горького начинается роль Владимира Ильича в фильме. И это гневное удивление самодовольной, воинствующей ограниченностью известного фантаста не оставляет исполнителя роли Ленина Бориса Смирнова на протяжении всего фильма. Ленину нужно, во что бы то ни стало нужно разобраться в причинах растерянности и неверия Уэллса в победу первой в мире пролетарской революции. Ему хочется вновь и вновь в ответ на иронически-сочувственные речи английского гостя обрушить шквал аргументов. И мы, зрители, оказываемся как бы свидетелями этого напряженного, неустанного, беспокойного движения мысли Владимира Ильича. И в этом, пожалуй, самое дорогое, что удалось отыскать Борису Смирнову при создании ленты «Аппассионата».

Могут спросить: а при чем тут спор Владимира Ильича с Гербертом Уэллсом, когда из титров явствует, что сценарий «Аппассионаты» написан Д. Афиногеновой, М. Анчаровым и Ю. Вышинским по мотивам очерка М. Горького «В. И. Ленин», где об Уэллсе нет, как известно, ни слова.

Да, сценаристы, строя свою кинновеллу на основе тех строк очерка, где рассказывалось о том, как Ленин однажды, сидя в гостях у Горького, слушал «Аппассионату» Бетховена в исполнении Исайи Добровейна, как бы сместили время. Они подключили к этой встрече Ленина с Горьким мысленный спор Владимира Ильича с Уэллсом, хотя разговор с английским писателем был несколькими месяцами раньше — осенью 1920 года (это даже ввело в заблуждение некоторых рецензентов, решивших, что яростный запал Владимира Ильича вызван только что прочитанной книгой Г. Уэллса «Россия во мгле», которая оказалась на ленинском столе лишь в 1921 году).

---

* Сценарий Д. Афиногеновой, М. Анчарова, Ю. Вышинского. Постановка Ю. Вышинского. Оператор В. Яковлев. Художник И. Шпинель. Звукооператор В. Лещев. «Мосфильм», 1963.



«Аппассионата». В роли В. И. Ленина — Б. Смирнов, в роли Добровейна — Р. Керер

Смещение во времени помогло сценаристам создать напряженность, драматизм kиноновеллы. Ленин в исполнении Б. Смирнова не только слушает «Аппассионату», наслаждаясь любимой музыкой, он снова и снова перебирает в памяти печальные прогнозы Уэллса и находит им ответ не только в жизнеутверждающей воле, не только в вере в победу молодой Советской страны, но и в суровом, мужественном и светлом творении Бетховена, в его неумирающем призыве: «Жизнь есть трагедия, ура!»

Однажды, рассказывая о своей многолетней работе над образом Ленина, Борис Александрович Смирнов заметил, что одна из важнейших предпосылок воплощения образа Ильича состоит в том, что «каждый исполнитель должен привнести в работу над ролью свое личное, глубоко индивидуальное восприятие ленинского характера. Владимир Ильич горячо и единодушно любим нашим народом и трудящимися во всем мире. Но каждый любит его как-то по-своему, интимно, неповторимо. И поэтому хорошо было бы, если б актер, наряду с полной объективностью в раскрытии всех ленинских качеств, сумел бы передать то, что именно ему, данному, конкретному человеку, наиболее близко в характере вождя. Сообщил бы создаваемому образу что-то из собственных сокровенных мыслей, чаяний и надежд. Это и придаст образу ту подлинную лирическую взволнованность, без которой просто невозможно настоящее воплощение фигуры Ильича».

Мне пришло на память это признание актера, когда я смотрел «Аппассионату».

...Впервые Борис Смирнов встретился с образом Ленина на сцене Художественного театра в спектакле «Кремлевские куранты» в 1956 году. Приглашение актера Московского театра имени А. С. Пушкина Б. Смирнова во МХАТ для участия в возобновлении погодинской пьесы было неожиданностью даже для завзятых театралов. Будущего исполнителя роли Ленина угадала М. Кнебель, возобновлявшая на сцене эту последнюю и классическую работу Вл. И. Немировича-Данченко.

Я не рискую вторгаться в творческую лабораторию режиссера и объяснять за Кнебель, что именно заставило ее (а она работала перед этим с Борисом Александровичем над чеховским Ивановым) предложить на роль Ленина Смирнова, снискавшего широкую известность исполнением ролей Бобырева и Иванова. Внешне ни Бобырев — маленький чиновник из «Теней» Салтыкова-Щедрина, у которого недостало честности, чтобы смело пойти против власть имущих и лишь достало смелости, чтобы честно взглянуть на самого себя, ни тем более чеховский Иванов не обещали в Борисе Смирнове исполнителя роли Ленина. И все же именно они помогли ему создать неповторимый и свой образ вождя пролетарской революции.

Попытаемся определить генеалогию этого проникновенного создания артиста.

В. И. Ленин принадлежал к исконной русской трудовой интеллигенции со всеми ее демократическими традициями. Именно эта черта облика Владимира Ильича наиболее близка дарованию и человеческому облику Смирнова, составляя то самое личное, глубоко индивидуальное восприятие ленинского характера, которое и рождает подлинную лирическую взволнованность исполнения. Недаром Николай Федорович Погодин, рассказывая незадолго до смерти, что завершающая часть его трилогии о Ленине «Третья, патетическая» во многом обязана Б. Смирнову — лучшему, на его взгляд, после Б. Щукина исполнителю роли Ленина, говорил, что в «Кремлевских курантах» «артист показал такое понимание ленинской сущности, продемонстрировал такое глубокое проникновение в характер, что хотелось вместе с ним идти дальше, приподнимая все новые и новые пласты могучей, неисчерпаемой натуры. Смирнов не играет роль Ленина, он создает образ Ленина. Причем образ этот воплощает передовую мысль России, самое радикальное, что вышло из Добролюбова, Чернышевского, Чехова, что отличало великую русскую интеллигенцию».

Такой образ Ленина и пытается нарисовать артист в киноновелле «Аппассионата». И потому, может быть, самыми впечатляющими здесь оказались те кадры, когда Ленин молча слушает музыку в горьковской квартире и особенно когда он медленно и нелегко спускается по лестнице под звуки «Лунной сонаты», которую на прощание исполняет Исайя Добровейн. Смирнов в эти мгновения поистине «ничего не играет». Говорят лишь глаза. Глаза человека, от души наслаждающегося настоящей музыкой, любящего и понимающего ее. Глаза человека, ценя-

щего музыку как оружие в борьбе за счастье и свободу людей. Не потому ли так свежо и проникновенно звучат у актера известные ленинские слова, вынесенные в качестве эпиграфа на афишу: «Ничего не знаю лучше «Аппассионаты»! Готов слушать каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»

Б. Смирнов произносит эти слова с покоряющей задушевностью — Владимир Ильич смущается своей слабости к музыке,— в то же время снова убеждаясь в справедливости и даже необходимости этого чувства, этой привязанности к высокому искусству, способному вдохнуть в душу такую силу, такую веру в торжество правды. Недаром именно в те минуты, когда звучат бетховенские сонаты, за кадром слышится раздумчивый и пламенный монолог Владимира Ильича, подводящего итог своему спору с великим фантастом: «Нет, мистер Уэллс, будущее — это не симфония ужаса и мрака. Будущее — это Бетховен!.. Через борьбу и страдание к радости!.. Как это верно!! И, конечно, будущее — это не война миров... не битва хищников с планеты Марс... Нет!»

И надо сказать, что в этом споре верным соратником Владимира Ильича оказался не только Людвиг Бетховен, а и пианист Исайя Добровейн. Его играет великолепный пианист Рудольф Керер, который раскрылся в этом фильме и как незаурядный актер. Он не только самозабвенно исполняет «Аппассионату» и «Лунную сонату», он живет в унисон с мыслями, с чувствами столь же самозабвенно слушающего бетховенскую музыку Владимира Ильича. И, глядя на такого трепетного, вдохновенного художника, художника с головы до пят, понимаешь, почему он мог каким-то шестым чувством догадаться, что Ленину что-то не понравилось в его исполнении Двенадцатого «Революционного» этюда Шопена. Понимаешь, почему именно ему признается Владимир Ильич: «Я очень люблю Шопена. Когда я несколько лет тому назад в Цюрихе слушал Двенадцатый этюд в исполнении Бузони, я так разволновался, что, поверьте, в ту ночь плохо спал».

Но, к сожалению, лишь один Добровейн оказался в фильме помощником Ленина в его большом и беспокойном споре с Уэллсом. Ни для Горького, ни для Е. Пешковой (роль которую играет очень похожая на нее внучка Д. Пешкова), ни для шофера Гиля (артист М. Бернес) создатели фильма не нашли ни по-настоящему впечатляющих слов, ни по-настоящему действенных ситуаций. Все они — только слушатели. Все они лишь присутствуют при ленинском монологе, который мог бы с полным основанием превратиться в острые и горячие диалоги, в особенности с таким собеседником, как Алексей Максимович Горький. А именно исполнителя этой



«Аппассионата». В роли В. И. Ленина—Б. Смирнов, в роли М. Горького — В. Емельянов

роли В. Емельянова постигла самая досадная неудача, причина которой в какой-то внезапной робости, творческой нерешительности, охватившей и актера и режиссера Ю. Вышинского при встрече с этим образом. И здесь они, мне кажется, повторили ошибку первого исполнителя роли Горького на экране Н. Черкасова, так анализировавшего много лет спустя свой просчет: «Долго я не мог понять, в чем тут дело... Однако я почти догадался, в чем секрет моей неудачи: я был, должно быть, слишком точным и в силу этой точности — нерасчетливым копировщиком. Если можно так выразиться, я воспроизвел все, что было в облике Алексея Максимовича правилом, но отступлений от того, что было правилом, воспроизвести не сумел. Мало было, например, воспользоваться характерными интонациями и жестами Алексея Максимовича, надо было еще уметь в определенные моменты отказаться от них. Мало было показать чуть сгорбленную, сутулую фигуру великого писателя, надо было еще и показать его выпрямившимся, не таким, каким он держался обычно. Иными словами, нужно было овладеть сценическим рисунком до такой степени, чтобы чувствовать себя в нем свободно и непринужденно.

Но это-то как раз самое сложное в нашем актерском труде. Чтобы добиться такой свободы, надо перевоплотиться не внешне, а внутренне, зажить мыслями и чувствами своего героя, усвоить его манеру думать, чувствовать, существовать».

Этого-то внутреннего перевоплощения, этой творческой свободы, которая так подкупает в игре Б. Смирнова, и не смог добиться В. Емельянов, из-за чего беседа двух больших, так глубоко уважающих друг друга и так всегда прислушивающихся друг к другу людей превратилась в монолог одного из них...

Иван КОЗЛОВ

Встреча со знакомым

Года два назад на одной из читательских конференций по повести Вадима Кожевникова «Знакомьтесь, Балуев» был задан вопрос, без которого, по моим наблюдениям, редко когда обходится любая подобная конференция: «А будет ли поставлен по «Балуеву» кинофильм?»

Размышляя над этим вопросом, я тогда подумал, с какими серьезными сложностями должны встретиться те, кто возьмется экранизировать книгу Кожевникова.

Сложности возникают при экранизации всякого произведения. Однако повесть «Знакомьтесь, Балуев» в этом отношении особенно трудна. Трудности относятся прежде всего к воссозданию образа главного героя. Ведь характер Балуева писателем раскрыт не только в эпизодах и сценах, связанных непосредственно с сюжетом произведения. Его по-своему образует и вся остальная атмосфера повести — публицистические отступления, отстаивание автором права на изображение действительности по способу художественного заострения положительного, полемика с теми, кто усматривает в этом способе «перехваливание» жизни, и т. п.

...И вот по повести «Знакомьтесь, Балуев» снят фильм*. Многое из того, что в книге выступало как сопутствующее литературному образу, для кинообраза явилось «строительным материалом» лишь в небольшой своей доле, подавляющая же часть оказалась отсеченной еще на стадии сценария.

Конечно, в картину нельзя вместить всего, но кое о чем «отсеченном» нельзя не пожалеть. Как остро и актуально прозвучала бы с экрана, к примеру, авторская полемика с теми художниками, которые пытаются показывать нашу жизнь с позиции человека «с мордой, уткнувшейся вниз». Возьмите хотя бы вот эти слова, выраженные в повести непосредственно от автора:

«Древние греки оставили после себя лестную память — изваянных из скользкого мрамора пропорционально сложенных женщин и мужчин со спортивно развитой мускулатурой. Конечно, сомнительно, чтобы этим ваятелям позировали натурщики, полностью соответствовавшие той телесной совершенной гармонии, которая столь восхитительно воплотилась в известных всему миру скульптурах.

Несомненно, что древними греками было волшебно приукрашено несовершенство натуры во имя дивного, созданного мечтой образца человека будущего. И простим это древним «лакировщикам».

Наверное, можно было найти кинематографическое выражение подобным авторским отступлениям—они стали бы своего рода увертюрой ко всем событиям кинорассказа о делах и думах Павла Гавриловича Балуева, начальника подводно-технических работ на строительстве газовой магистрали, об отношениях его с подчиненными.

Но не будем, однако, судить о картине по тому, чего в ней нет, тем более что одним из авторов сценария является автор повести, который вправе варьировать ее для экрана так, как находит нужным. Важно главное: сценарий и фильм доносят до зрителя основной пафос литературного произведения, раскрывают в характерах героев то, чем они полюбились тысячам и тысячам читателей.

●

Балуев, Балуев... Добрый старый знакомый. Когда я увидел его (артист И. Переверзев) в начальных кадрах фильма разговаривающим с женой (артистка Н. Ургант) в московской квартире, мне подумалось— нет, не тот, не такой! Тот литературный, к которому я привык, казался угловатым, с менее округлыми жестами, манерами, более грубым языком — ведь дни и ночи его проходят на стройке, в необжитых местах, где нередко в поисках трассы приходится бродить по болотам, бродить и вязнуть в трясине и выражать от этого свое неудовольствие в словах, далеко не всегда приятных для слуха.

Так думалось...

Но своей игрой артист постепенно убедил, что Балуев именно такой. Степенный, интеллигентный, даже последовательно интеллигентный. Конечно, и условия и среда влияют на характер, но в конце-то концов ведь не обстоятельства создают человека, а человек обстоятельства. Переверзев снял с Павла Гавриловича налет некоторой непоследовательности поведения, которая в повести неоправданно проступала в отдельных эпизодах.

Своей игрой артист передает духовную содержательность героя, что особенно важно, ибо Балуев— руководитель, а от руководителя в наши дни требуется многое.

Есть в картине очень емкий эпизод, в котором Балуев разъясняет, почему он так ценит людей и почему он к ним столь внимателен. Советский рабочий наших дней — не производственная «единица»,

* Сценарий В. Кожевникова и В. Комиссаржевского. Постановка В. Комиссаржевского. Операторы В. Левитин, Д. Месхиев. Художник А. Рудяков. Композитор В. Чистяков. Звукооператор Л. Вальтер. «Ленфильм», 1963.

а творческая личность, думающая об усовершенствованиях техники, дерзающая. К такому человеку — равному целому коллективу! — нужен особо внимательный подход, о нем необходима особенно большая человеческая забота (как, впрочем, и о любом работнике). И разговаривать с рабочим наших дней необходимо так, чтобы он почувствовал в руководителе богатство знаний, силу мышления. Богатство подлинное, а не показное, богатство душевное, помогающее людям жить и трудиться.

Балуев-руководитель — под стать нашим дням. Время строительства газопровода в фильме — ближайший период после XX съезда КПСС, выведшего наш народ на новый исторический рубеж. Решения съезда проникнуты твердой и непримиримой волей к борьбе с последствиями культа личности, заботой о восстановлении ленинских норм во всех областях нашей жизни, о дальнейшей ее демократизации. Более высокие требования предъявила партия ныне к коммунисту-руководителю. В повести характер Балуева — заостренное воплощение того нового, что с особой силой стало заявлять себя в нашем обществе после XX съезда. В картине эта заостренность относительно меньшая, но и в ней Балуев весь нацелен на такое руководство людьми, которое отвечает не только потребностям нашего сегодня, но и нашего завтра. Образ его устремлен в будущее.

Для Балуева не стоит вопрос так: что главное в его работе — строительство газопровода или строительство человеческого счастья? И то и другое неразрывно, неразделно, и то и другое составляют смысл его существования.

Мне представляется уместным воскресить в памяти некоторые литературные споры, которые в свое время велись о повести В. Кожевникова и преимущественно об образе Балуева. Отдельные критики обвиняли тогда Балуева в том, что его отношение к людям продиктовано не высокой человечностью, не коммунистическим гуманизмом, а своеобразной выгодой, что-де, мол, забота хозяйственника окупается лучшим трудом рабочего. Но, во-первых, абсолютно неразумно в этих двух сторонах одного явления усматривать какие-то два взаимно исключающие друг друга начала—гуманизм и прагматизм; во-вторых, человеческое, гуманное в характере Балуева имеет очень глубокие корни, и отрадно, что режиссер В. Комиссаржевский, исполнитель роли И. Переверзев подчеркнули это.

И в эпизоде спасения Изольды (артистка Н. Корнева) во время переправы через реку, а затем и в устройстве всей ее жизни и в своей заботе о судьбе Виктора Зайцева (артист С. Соколов) Балуев участлив прежде всего по долгу человека. Так ему приказало сердце коммуниста. Будь это не так, любой артист здесь непременно бы сфальшивил. Но Переверзев играет в этих местах с естественной проникновенностью, показывая своего героя отзывчивым и чутким.



«Знакомьтесь, Балуев». И. Переверзев — Балуев, (справа), С. Блинников — Фирсов

Если сопоставить кинематографическое раскрытие судеб Изольды и Виктора, то бо́льшая удача, на мой взгляд, приходится на долю Виктора. Уже первая встреча его с Балуевым, когда опрятно одетый, подтянутый, со связкой книг в руках подросток рассказывает Балуеву о своей нелегкой жизни — о конфликте с отцом,—уже эта первая встреча берет за душу. И то, что происходит с Виктором на стройке, показано в фильме достаточно впечатляюще, эмоционально взволнованно.

А вот в изображении судьбы Изольды заметно проступает рассудочность. Однако неправильно было бы обвинять в этом артистку. Свою роль Н. Корнева понимает и в меру возможного хорошо ее играет. Но именно возможного, а не возможностей! Как раз творческие возможности у исполнительницы немалые, но реализовать их в полную силу ей не удается. Я явственно ощущал, например, как трудно актрисе рассказывать биографию своей героини. Безусловно, сценаристам и режиссеру не следовало вкладывать этот рассказ в ее уста, а надлежало отыскать другой, более естественный способ, чтобы ознакомить зрителя с трагическим изломом судьбы Изольды. Кстати, в повести это рассказывается непосредственно от автора.

Балуев — коммунист, до мозга костей коммунист, и это чувствуешь во многих его отношениях с подчиненными.

Балуев добр. Но его доброта взыскательна. Она, по слову поэта, с кулаками. На стройке, в коллективе Балуев не терпит криводушия, подлости. И правомерно поэтому было ожидать от него реакции возмущения на цинично-гадкое поведение Крохалева.

Крохалев в фильме единственный законченный отрицательный персонаж. Исполнитель его роли артист И. Косухин нашел многие штрихи, позволяющие увидеть за внешней благовидностью подлеца его внутреннюю сущность. Но образ Крохалева как бы раскалывается на две части — до того, как он держит ответ перед Балуевым и Виктором, и во время объяснения. В первой части он выдержан в реалистических тонах — это стиль всего фильма, а вот во второй в интонациях, в жесте артиста отчетливо проступает, пожалуй, даже доминирует гротеск. Такой стилистический разнобой вряд ли может быть оправдан.

Да, доброта Балуева «с кулаками». И все-таки в одном случае он сбивается на роль человека добренького. Я имею в виду сцену, когда разомлевший от восторга тракторист Зенушкин, зазевавшись, заваливает свою машину в реку и срывает многодневные, добытые большим трудом успехи всего коллектива.

Поведение Балуева в этой сцене казалось мне неоправданным еще в повести, таким воспринимаю я его и в фильме. По-человечески понятны было бы в подобных обстоятельствах и возмущение, и гнев, и досада, и наказание виновного...

Но это частный просчет.

В целом же кинематографический образ Балуева, созданный артистом в картине, оказался удачным. Посредством экрана мы познакомились с интересным человеком, нашим современником.

Большое достоинство фильма «Знакомьтесь, Балуев» также и в том, что характеры героев раскрываются в труде. Это делает картину чрезвычайно актуальной.

Фильм не просто пропагандирует труд как главную жизненную потребность людей, он поэтизирует его. В своей работе режиссер следует горьковской мысли о преобразующей мир и человека силе труда, о его красоте.

В одном из своих выступлений — на торжественном заседании пленума Тбилисского Совета 17 июля 1928 года — Алексей Максимович Горький говорил, в частности:

«Если бы я был критиком и писал книгу о Максиме Горьком, я бы сказал в ней, что та сила, которая сделала Горького тем, что он есть... (заключается в том, товарищи), что он первый в русской литературе и, может быть, первый в жизни вот так, лично, понял величайшее значение труда — труда, образующего все ценнейшее, все прекрасное, все великое в этом мире».

Все прекрасное в героях фильма образует труд. Он излечивает душевную травму Изольды. Чувствующая себя поначалу отторгнутой от людей, решившаяся даже на самоубийство, девушка затем прочно связывает себя с коллективом, с жизнью. Ко многим радостям бытия она приобщается через труд. Труд ставит прочно на ноги и ершистого Виктора Зайцева, делая из него хорошего труженика и комсомольского вожака. Труд выявляет характер и поднимает в глазах товарищей по работе Шпаковского — электросварщика с душой и рабочим почерком поэта. Труд— это и участие в делах коллектива строителей Капы Подгорной (артистка З. Кириенко) и Зины Пеночкиной (артистка С. Дик) — подруг, занятых сходной работой, но столь различных по своей натуре.

Наиболее впечатляющей и драматичной сценой труда представляется мне та, в которой Виктор тянет через трубу стальной трос. Это дело рискованное, чуть было не окончившееся трагически, и порожден этот поступок не легким и слепым бахвальством, а чувством рабочей чести, которая в Викторе — да и не только в нем одном — заявила о себе уже с заметной силой.

Сколько смыслового и эмоционального содержания в этой сцене! Напористость молодежи, уверенность, что Виктор одолеет тяжелое дело, тревога за него, готовность прийти на помощь любой ценой — проявление истинного товарищества, которое воспитывается коллективизмом...

Правда, тема труда могла быть раскрыта в картине богаче и ярче. Мне сдается, что не использовал эмоционального потенциала роли артист А. Ромашин, играющий Шпаковского. Робость, «неприметность» Шпаковского воспринимаются не как своеобразие индивидуальности, а как скованность, стесненность актера.

Рассказывая о труде, наши кинематографисты, слава богу, отрешились от чрезмерных увлечений «производственным фоном», бесконечных в разных ракурсах показов вращений станка, хода шестеренок и т. п. Как правило, сейчас в центре внимания человек труда, мир его чувств. Но не выплескиваем ли мы подчас с водой и ребенка? Думается, что производственный пейзаж в фильме все же обеднен режиссером и оператором. Мы не ощутили покоряющего ритма работы машин, не увидели в действии новые технические достижения.

«Знакомьтесь, Балуев». А. Ромашин —Шпаковский, З. Кириенко — Капа Подгорная



А ведь на подобные стройки совершаются экскурсии и главным образом для того, чтобы посмотреть новую технику...

Итак, Балуев пришел на экран. И поневоле возвращаешься к началу нашего разговора, к размышлениям о сложности этой экранизации в самом главном — в том, что касается ее героя. Конечно — с этим сразу приходится смириться, — какие-то потери были здесь неизбежны. И тем не менее, когда смотришь фильм, трудно бывает отвлечься от определенных сопоставлений с литературным первоисточником. Дело, разумеется, не в том, что из повести В. Кожевникова выпали отдельные сюжетные линии и мотивировки. Важнее другое. В фильме В. Комиссаржевского нам встретились эпизоды, в которых отсутствует драгоценная и волнующая атмосфера жизни — та, что делала Павла Гавриловича Балуева близким и дорогим для тысяч и тысяч читателей.

Балуев в картине неизменно теряет в человеческой индивидуальности, становится похожим на прочих, многократно виденных, опытных и уверенных хозяйственников. Обидно и то, что вместо дыхания жизни мы иной раз ощущаем в кадре присутствие кинокамеры и вместе с тем нескрываемую театральность мизансцены.

К. ПАРАМОНОВА

Труд, мужество, воля

После того как гаснет экран и появляется традиционная надпись «конец фильма», перед мысленным взором встают картины только что увиденного... В годы войны где-то далеко в Сибири летчик Бахчиванджи испытывает первый самолет с ракетным двигателем. Самолет делает посадку, кренится на бок и врезается в белое поле аэродрома. Взметается ввысь снежная пыль... Диктор говорит: «Нет, это еще не гибель. Просто неудачная посадка... Он садится, не зная, что в полете треснула лыжа. Он погибнет на седьмом полете...» На экране прекрасное мужественное лицо летчика. Это подлинные, уникальные кадры... Они захватывают своей суровой правдой. Так было зимой 1942...

А вот другой эпизод. К главному конструктору пришла жена летчика Колчина, погибшего при испытании самолета. Вошла суровая и величественная в своем горе. Внимательно оглядела кабинет и спросила: «Значит, вот здесь вы и работаете?» А перед ней сидел человек, которому было трудно, очень трудно. Он переживал то же горе, что и эта женщина. Но она была жена и мать. Какие слова можно сказать ей? Да и есть ли такие, что не покажутся фальшивыми, «не теми словами»? А он должен был говорить... Женщина увидела модель самолета и спросила: «На этом?» Она попросила подарить ей модель. Конструктор не мог этого сделать. Почему? Разве объяснить несколькими словами. Ведь, может быть, он, главный конструктор, выпестовавший этот самолет, был виноват в катастрофе, может быть, что-то не предусмотрел, рано разрешил вылет... Нет, он не мог сейчас отдать эту модель жене погибшего.

«А когда сможете?» — спросила Колчина.

«Годика через два-три».

«Я подожду»,— сказала она и ушла. А конструктор, этот сильный человек, смотрел ей вслед, пораженный мужеством женщины.

И вот снова и снова инженер и летчик, которому предстоит продолжить испытания, слушают записанный на пленку голос Колчина. Нужно понять, что явилось причиной его гибели, причиной аварии. Слушать нелегко, но надо....

Это уже не документальные, а «игровые» кадры. Но они, как и многие другие в фильме «Им покоряется небо»*, не отделяются от хроники, от подлинных, документальных съемок. Здесь та же правда жизни, правда человеческого поведения, сдержанность чувств и ощущение внутренней силы людей... Не только веришь тому, что показано на экране, но и познаешь прекрасный мир, устремления, идеалы героев, высокую меру гражданственности, которая определяет всю их жизнь. А это и есть главное, что хотелось бы чувствовать в каждой картине, рассказывающей о наших современниках.

Драматургическое построение фильма «Им покоряется небо» своеобразно. Авторы неоднократно подчеркивают, что они расскажут историю одного самолета. И действительно, на экране важнейшие этапы создания машин новейшей конструкции; обсуждаются технические проблемы; испытываются самолеты; словом, перед зрителем проходит сложный процесс труда создателей реактивной авиации. А в

*Сценарий А. Аграновского и Л. Аграновича. Постановка Т. Лиозновой. Оператор В. Гинзбург. Художник Б. Дуленков. Композитор А. Эшпай. Звукооператор В. Хлобынин. Киностудия имени М. Горького, 1963.

труде этом познаются люди — конструкторы, инженеры, механики и многие другие участники большого, слаженного коллектива. И когда познакомишься с ними, убеждаешься в том, что авторы были вправе рассказывать о них именно так, как это сделали сценаристы Анатолий Аграновский и Леонид Агранович. Драматурги рассказали о людях, которые органически, неразрывно связаны своим трудом, объединены единой целью, понимают друг друга с полуслова. Вспомним сцену, когда самые опытные и ответственные люди из конструкторского бюро впервые вместе думают над тем, каковы будут контуры их нового самолета. В кабинете у «главного», примостившись поудобнее за его столом, они бросают друг другу только самые необходимые слова. Для нас, зрителей, это даже не слова, а какие-то междометия. Мы не понимаем этих реплик, технических терминов. Но мы видим увлеченность идеей, трудовой азарт, чувствуем силу коллективной мысли.

«Время гениальных одиночек прошло... Над проектом уже сейчас работают несколько бригад. Завтра в бой вступят главные силы КБ — пятьсот инженеров, конструкторов, техников, пять сотен характеров, воль, способностей, умений. Один коллективный конструктор, гармонично спаянный, воодушевленный идеей», — говорит диктор.

...А потом показаны этапы работы. «Дружные» обсуждения, в которых то, что предлагает один, мешает другому осуществить его задачу. Один просит сделать крыло тоньше, другой доказывает необходимость его утолщения; один считает, что фюзеляж мал, а другой — велик... Авторам удалось выразительно передать всю сложность этого коллективного труда, показать специфику творчества создателей самолета. Так познаешь яркий, содержательный мир интересных людей. Я допускаю, что фильм не много нового расскажет самим героям, тем, о ком он создан. Наверное, картина, рассчитанная на этих зрителей, потребовала бы более кропотливого постижения материала, может быть, большей глубины проникновения в судьбу каждого человека. Но людям, незнакомым с этой областью, фильм приоткрывает новые значительные страницы жизни.

Авторы картины знакомят нас с целым коллективом, а не с отдельными людьми, собранными под одной крышей. При этом ценно, что создатели картины подчеркивают: коллективная форма работы в нашем обществе определяется высокой социалистической нравственностью. Она исключает эгоцентризм, она излечивает человека от многих дурных качеств, она помогает каждому найти свое место в жизни, максимально использовать свой талант, свои способности в дорогом для всех, большом деле. Труд в коллективе несовместим с унынием, пессимизмом: ведь всегда рядом друг, товарищ, всегда действует единый коллективный разум, для которого нет неосуществимого. В таком коллективном творчестве воспитывается сознание человека, понимание, что нет мелких дел, если они необходимы обществу, нет незначительных профессий. Здесь вспоминается очень хорошая сцена фильма. К главному конструктору приходит ведущий инженер Басаргин. Он уверен, что все звенья самолета проверены, что можно проводить испытания в воздухе. Все хорошо, говорит он, только вот Никитина нет, он взял «отгул». А Никитин очень нужен. Кто же такой Никитин? Летчик? Механик? Или радист? Нет, это шофер, с которым Басаргин всегда вывозит машины из ангара на аэродром. И «главный» дает распоряжение вызвать Никитина на работу, потому что сегодня он необходим, он, очевидно, делает свое маленькое дело так хорошо, что без него нельзя обойтись. Да, люди здесь объединены общим делом настолько, что у них все общее — и радости, и тревоги, и победы, и поражения.

...Ведущий инженер Басаргин (этот образ талантливо создан О. Жаковым) и механик «запускают» мотор новой машины. Работа не ладится, и они, сосредоточенные, не замечают, что двор заполнился зрителями. Здесь и главный конструктор, и летчик Колчин, и многие, многие другие. Все, волнуясь, ждут результата. А когда поняли, что их постигла неудача, молча расходятся, будто бы и оказались-то во дворе совсем случайно. Но вот неполадки устранены, снова на гул мотора бегут те, кто еще недавно понуро уходил от самолета. Радуются, поздравляют Басаргина. Это общий праздник... Трогателен, по-настоящему правдив и эмоционален этот эпизод, потому что он говорит о главном — о деле жизни героев фильма. Авторы поверили в значительность и «интересность» самого материала, они не искали «занимательности» где-то «на стороне», в уже созданных произведениях, не полагались только на ракурс или монтаж; они были увлечены тем, что узнали сами, что обнаружили, открыли для себя в жизни своих героев. Поэтому о многом в фильме рассказано искренне и увлеченно. Я говорю «о многом», потому что есть в картине некоторые нерешенные проблемы, есть художественные слабости.

Не вдаваясь в сравнительный анализ сценария и фильма, все же нельзя не сказать о том, что в процессе постановки сценарий трансформировался. Режиссер Т. Лиознова стремилась освободиться от многих частных бытовых подробностей, загромождавших произведение, отвлекавших от его главной сути. Но в то же время в сценарии не хватало последовательного движения в развитии характеров, единства действия. Слишком большое число персонажей сценария было предопределено реальной необходимостью, тем, что в создании самолета участвуют мно-

гие. Но, очевидно, надо было построить такой сюжет, который бы позволил хотя бы на некоторых действующих лицах остановиться подольше, глубже заглянуть в их внутренний мир. Нам кажется, что судьбы трех летчиков — одного из главных героев Колчина (о нем речь пойдет ниже), Шарова и Кости— раскрыты вполне, ибо авторам удалось самое главное — удалось рассказать о людях ярких и противоположных характеров. Шаров талантлив, сдержан, целеустремлен. Он, как и Колчин, новый тип современного летчика-ученого, исследователя, требовательного к себе человека. Костя из-за собственных слабостей отстает от друзей, оказывается недостойным быть с ними в одном ряду. Из среды летчиков-испытателей он, в сущности, изгнан самым близким своим другом Колчиным. Актеры в этих ролях обладали достаточным драматургическим материалом. К сожалению, такой основы не было у других действующих лиц. Правда, в чем-то восполнить этот пробел помогла режиссура.

Режиссер Татьяна Лиознова заслуживает похвалы прежде всего за работу с актерами. Стиль игры исполнителей отличается той простотой, которая идет от глубокого понимания самой сущности образа, от такого «вживания» в характер героя, когда как бы стираются грани между «игрой» и истинными переживаниями человека. В фильме создан хороший актерский ансамбль, в котором представители разных школ достигают гармоничного единства в исполнении. И характерно, что в фильме запоминаются люди, даже если на экране они были совсем недолго. Вспомним хотя бы пожилого инженера (артист С. Блинников), который, наблюдая за полетом Колчина, вынужденного затянуть «штопор», воскликнул: «Уйду, уйду на пенсию»... И как-то сразу подумалось: «Нет, не уйдет! Ведь давно, наверное, мог, а вот не ушел!» Или совсем эпизодическая фигура подвыпившего монтера, с которым Колчин встретился на мосту. Добрый юмор, простота и жизненность интонаций позволяют разглядеть в этом человеке его маленькую личную историю, его внутренний мир.

Запоминаем мы и таких людей, как Яков Матвеевич, которому то и дело подсовывают расческу, хотя он абсолютно лыс, и заикающегося «шассиста», и угрюмого «прочниста». Однако, к сожалению, именно запоминаем, но не узнаем. А хочется узнать об этих людях подробнее.

Из среды конструкторов наиболее интересным оказался «главный» в исполнении артиста Е. Евстигнеева. Правда, в сценарии более полно была обрисована его история и предыстория, его быт, его нрав и т. д. Но если задать себе вопрос: а познали ли мы в фильме сущность героя, поняли ли, что это за человек,—ответ будет положительным. Мы не только



«Им покоряется небо». С. Светличная — Нина Колчина, Н. Рыбников — Колчин

поверили, что «главный» является как бы мозговым центром огромного коллектива, поверили в его ум и волю, мы убедились, что главный конструктор и должен быть таким — хорошим организатором, крепким, авторитетным руководителем. И, конечно, человеком творческим, который знает, что и «очевидность требует рассмотрения». В фильме мы действительно увидели творца, охваченного большой идеей, целиком отдающегося борьбе за свою мечту — прекрасный самолет, летящий быстрее скорости звука. Образ, который создает актер Евстигнеев, отнюдь не приглажен. Есть в нем свои «слабинки». Он, например, кажется человеком, не очень способным разговаривать с другими о делах душевных. Когда «главный» говорит вдове Колчина о том, что она и ее дочь никогда ни в чем не будут нуждаться, слова эти не потому нелепы и странны, что они неудачно придуманы авторами. Других слов не нашел конструктор, хотя исполнен самого искреннего сочувствия к вдове летчика и хочет сделать для нее все возможное. Эта фраза в характере «главного».

Когда-то Алексей Толстой писал о том, что социализм—это раскованные творческие силы человечества и впереди — сотни великолепных веков счастья, какое сейчас нам и не снится. Герои фильма трудятся

для счастья человечества. И труд их порою связан с огромным риском, приводит подчас к сильнейшим душевным испытаниям. Авторы сценария не ограничили повествование рассказом о конструкторах и инженерах. Рядом с создателями машин — те, кто, рискуя жизнью, учит самолет летать. Конструкторы и летчики органически связаны в работе. Летчик-испытатель на самом раннем этапе включается в общий процесс творчества. Именно творчество делает его исследователем, таким же создателем машины, как и все остальные. Труд его так же интеллектуален и требует от него огромного напряжения сил, инициативы, наблюдательности ученого. Авторы опровергают представление о современном летчике только как о смелом человеке, спортсмене, они создают в фильме интересный образ советского пилота. Роль Колчина исполняет артист Николай Рыбников. На его счету немало ярких работ. Достаточно вспомнить лучшие — Савченко из фильма «Весна на Заречной улице», Пасечника из «Высоты», где актер не только достоверно, жизненно представил своих героев, но и выявил к ним свое «соавторское» отношение. Так, в «Высоте» Рыбникову удалось раскрыть важную сторону положительного характера — пример, который увлекает, зовет вперед.

Роль Колчина нелегка для исполнителя. Но Рыбникову удалось с помощью тех немногих средств, которые дали ему драматурги, проникнуть в глубь характера человека, жизнь и дела которого требовали силы, мужества, героизма.

«Живет человек, встречаешься с ним все по делу да по делу. Споришь по мелочам. А нет его — и видишь: жил среди нас светлый человек, отдавший авиации всю свою жизнь». «Светлый человек»,— сказал главный конструктор о погибшем Колчине. И эта характеристика легла в основу образа, над которым актер работал вместе с режиссером.

Профессия Колчина трудная и романтичная. Сначала летчика захлестывал неудержимый темперамент: нет-нет да и похвастает посадочкой — хотя бы перед другом. Но постепенно Колчин становился все серьезнее, вдумчивее, сдержаннее. В трудные минуты только пошутит, а потом, наедине с собой будет думать, размышлять над сложной задачей. А дома? Муж и жена оказались столь близкими по духу, по характеру, что понимали друг друга с полуслова: не нужно было говорить об опасностях, не нужно было объяснять, что не один он испытывает самолеты и что ему, Колчину, хотелось бы только одного, чтобы дома было спокойно... Колчин рядом с собой имел не просто жену, мать своего ребенка, он имел сильного, мужественного друга. И это отложило отпечаток на его характер, поведение, на его работу. Много раз Колчин был на краю гибели. О нем говорили: «В рубашке родился». Но летчику не просто «везло» (в фильме это убедительно доказано) — талант, творческое отношение к труду, опыт и воля помогали Колчину.

В игре Николая Рыбникова есть черты, которые объединяют его с манерой исполнения Евстигнеева. Оба они рассказывают зрителям о своем герое и тогда, когда, молчат, не участвуя активно в той или иной сцене, а наблюдают за происходящим, думают...

Раздумья Колчина не имеют ничего общего с самокопанием в душе, его размышления всегда связаны с окружающей жизнью, сложной и прекрасной, с ее задачами, с ее перспективами. Это ясное, радостное мироощущение — одна из определяющих черт характера, который достаточно разносторонен в фильме.

К сожалению, многообразия красок не хватает игре молодой дебютантки С. Светличной. Образ жены Колчина в картине по-своему прекрасен. Веришь, что Нина мужественна, что она любит Колчина, что это натура глубокая и цельная. Но вряд ли можно согласиться с тем, что С. Светличная от начала и до последних кадров фильма подчеркивает в образе своей героини какую-то обреченность. Она словно не умеет или не позволяет себе радоваться: все равно впереди одиночество и горькое вдовство. Поэтому-то она всегда молчит, всегда сдержанна в своих чувствах. Порою даже кажется, что это большое несчастье — полюбить такого человека, как Колчин. Она молчит, когда Колчин виноват перед ней, когда он опаздывает; она терпеливо стоит у колонны Большого театра. Она покорно шлепает по грязи и мерзнет на ветру в Бородине, она трагически одинока в своей квартире, когда боится поднять телефонную трубку и узнать, какое известие ее ждет. Она предчувствует смерть мужа, услышав взрыв. Внутреннюю тревогу актриса передает тонко и хорошо. Но это все или почти все, что мы узнаем о жизни и о характере ее героини. К сожалению, режиссура, очевидно не заметив этой однолинейности образа, не только не помогла актрисе разнообразить игру, но и чрезмерно подчеркнула в ряде сцен трагизм судьбы этой женщины. Взять

«Им покоряется небо».
На первом плане Е. Евстигнеев — главный конструктор



хотя бы хорошо снятый оператором В. Гинзбургом кадр, когда Колчина смотрит на потерпевший аварию самолет. Маленькая, беспомощная фигурка женщины у разбившейся машины...

Изобразительный строй фильма соответствует и замыслу авторов и жизненному материалу. Художник-постановщик Борис Дуленков и оператор Валерий Гинзбург строги и подчеркнуто просты в своих решениях. Но где-то они все же излишне скупы; недостаточно выразительны в деталях, скованы пространством. Так, например, можно было ярче, динамичнее снять сцену во дворе, когда запускается мотор. В кадре так все сжато, что если бы мы уже не ощутили масштаба работы, то можно было подумать, будто дело происходит не на огромном современном комбинате, а на небольшом заводишке.

В фильме удалось очень интересно снять все полеты. Здесь есть и масштаб подвига и драматизм. Ощущаешь и скорость полета, и мастерство водителей, и успехи в развитии современной авиации. Все это обогащает наше представление не только о технике, но и о людях, владеющих ею.

Фильм «Им покоряется небо» отличается единством компонентов. И игра актеров, и режиссура, и работа художника, операторов направлены на главное — показать сложную, многоликую среду, дать представление о большом труде людей. Авторы верят: именно в труде раскрываются характеры людей, определяется истинная ценность человека, и это помогает им показать во многих действующих лицах черты подлинного героизма. Только ли летчик Колчин—главный герой фильма? Думать так — значит пройти мимо интересного авторского замысла. Колчин — один из многих. До него — Бахчиванджи и другие, после него — Шаров. В фильме раскрыты прекрасные черты нашей советской действительности, когда один принимает от другого эстафету труда, подвига. Самолет, на котором погиб испытатель, его друзья так и называют — «самолет Колчина». Но ведь шофер Никитин, увидев эту машину в небе, наверное, скажет: «Вот он, мой самолет!» И он будет прав. В этом нас убедили авторы, показав силу и красоту коллективного творческого созидания.

Е. ЩЕРБАКОВ

Посмотрите на себя со стороны...

В конце фильма «Королевство кривых зеркал»* бабушка, обращаясь непосредственно к юным зрителям, предлагает им, подобно маленьким героям сказки, посмотреть на себя со стороны. Бабушка, видимо, как и авторы фильма, полагает, что, овладев этим искусством, дети смогут лучше увидеть некоторые свои недостатки, быстрее избавиться от них и что здесь картина окажет им неоценимую услугу. Первое положение не вызывает решительно никаких сомнений. Что же касается второго...

Прежде всего следует заметить, что мысль о необходимости время от времени смотреть на себя со стороны, составляющая идейный центр фильма, звучит полногласно лишь в начале и в конце, вложенная в уста бабушки, которая в данном случае является собой как бы авторский рупор. В главной же части картины, где рассказывается о путешествии двух девочек — Оли и ее отражения Яло — в Королевство кривых зеркал, столь решительно продекларированная идея оказывается, пожалуй, на периферии авторского внимания.

Хотя, казалось бы, Королевство кривых зеркал! Страна, где приказом короля установлено, что жители имеют право смотреться только в кривые зеркала, в которых они сами, их дела и поступки предстают в искаженном до полной неузнаваемости виде. Белое оказывается черным, хорошие поступки выглядят как плохие, а плохие — как хорошие, подлость и трусость рядятся в тогу доблести и геройства. И все это необычайно трудно распознать, ибо отовсюду, из каждого уголка внимательно смотрит на вас кривое зеркало. Люди лишены возможности видеть самих себя в истинном свете. А королевские министры, задумавшие вовсе отучить своих подданных от таких понятий, как благородство, геройство, честь, бдительно следят за тем, чтобы какой-нибудь смельчак не отважился сделать прямое зеркало, и бросают в темницы непокорных зеркальщиков...

Кажется, найдена счастливая возможность развить немудреный, но вполне достойный, заслуживающий уважения замысел (эта возможность была

* «Королевство кривых зеркал». Сценарий В. Губарева при участии Л. Аркадьева. Режиссер А. Роу. Операторы В. Дульцев, Л. Акимов. Художники А. Клопотовский, А. Вагичев. Композитор А. Филиппенко. Звукооператор А. Дикан. Киностудия имени М. Горького, 1963.

предоставлена еще повестью, а затем пьесой В. Губарева, по которой написан сценарий фильма), воплотить его на экране с изобретательностью, фантазией, выдумкой.

Все это есть в фильме — выдумка, фантазия, изобретательность. Только чем дальше вы смотрите картину, тем больше убеждаетесь, что направлены они в несколько неожиданное русло, не предусмотренное обрамляющими картину бабушкиными заявлениями.

Первыми, с кем сталкиваются девочки в Королевстве кривых зеркал, оказываются два королевских церемонимейстера. Оля и Яло во все глаза рассматривают эту диковинную публику, а вы вдруг ловите себя на желании отвести глаза в сторону, не смотреть на пухлый, угреватый, неопределенного цвета нос церемонимейстера — вам попросту неприятно его созерцать.

Однако чуть позже, когда появляется вдовствующая королева со своими дочерьми, вы со всей очевидностью ощущаете, что церемонимейстер с его антиэстетичным носом — это, так сказать, цветочки. Сколько фантазии затрачено, чтобы головы ближайших родственниц короля оказались похожими на черепа и ночные горшки одновременно! Справедливая ненависть к монархии всякого рода не избавляет авторов от необходимости проявлять чувство меры, особенно если их работа рассчитана на самых юных зрителей. Да и чувство такта тоже: что бы там ни было, а женщина остается женщиной, даже если она попадает в положение вдовствующей королевы. Зачем ее так?...

Дальше — больше. Министр Абаж, что означает Жаба (в Королевстве кривых зеркал все имена произносятся наоборот) выглядит значительно противнее обыкновенной живой жабы. И когда в конце он в нее превращается, вы вздыхаете с искренним облегчением.

По-моему, очень важно, чтобы маленькие зрители, глядя на сказочных собак, кошек, лягушек, постоянно чувствовали, что речь идет не о кошках, а о людях. Когда же артист скачет на четвереньках, стараясь по возможности точнее воспроизвести движения лягушки, испытываешь неловкость, да и просто досаду на то, что нелегкая работа (еще бы, конечно, нелегкая!) пропадает впустую: ловчее лягушки все равно ведь не прыгнешь, а иные цели, педагогические, воспитательные например, при такой направленности художественного творчества сами собой отодвигаются на второй план...

Возможно, что в принципе эту точку зрения разделяют и авторы фильма: ведь рядом с Абажем, рядом с довольно бесцветным королем Йагупопом (Попугаем) и всем его семейством действуют министр Нушрок (артист А. Файт) и его дочь Анидаг (артистка Л. Вертинская),—их сходство с коршуном и гадиной-змеей обозначено достаточно наглядно и в то же время ненавязчиво, тонко.

Однако слишком часто изменяет режиссеру вкус, и всепоглощающее желание сделать поэффектнее, пострашнее разрушает самые добрые намерения. О большой дружбе, о благородной человеческой стойкости, по всей вероятности, предполагалось рассказать, когда в фильм включали историю непокорного зеркальщика Гурда (Друга), который даже под страхом смерти отказывался делать кривые зеркала. И снова оглушительный перебор: сценам истязаний, пыток, учиненных над Гурдом королевскими стражниками, мог бы позавидовать вполне добротный фильм ужасов. А падение маленькой девочки в море с головокружительной высоты? А попытки придворных отравить друг дружку?..

Собственно, ничего плохого в этом, наверное, не было бы, сохраняй режиссер ко всему происходящему несколько ироническое отношение. Да, разумеется, не было бы — в доказательство достаточно вспомнить «сказочную классику» Евгения Шварца! Кстати, это отношение и было задано с самого начала фильма, оно и дальше проскальзывает время от времени — скажем, в сценах торжественной смены королевского караула. Однако значительно чаще такой взгляд утрачивается, уступая место полному серьезу, и уже без всякого юмора взирают авторы на события, развернувшиеся в Королевстве кривых зеркал.

Надо сказать, что исполнительницы ролей Оли и Яло, сестры-близнецы Таня и Оля Юкины, похожие, как две капли воды, чувствуют себя довольно непринужденно и свободно в этом доверху набитом кошмарами королевстве. (Видимо, режиссер затратил немало усилий, убеждая девочек не слишком пугаться.)

Не возьмусь утверждать, что столь же непринужденно и свободно чувствуют себя сидящие в зале взрослые и дети. Как известно, последняя категория зрителей реагирует на фальшь в искусстве наиболее остро и непосредственно. А тут и не детский глаз постоянно фиксировал картонную сделанность, ненатуральность всего происходящего, театральность в дурном смысле этого слова, которая и в театре-то нехороша, а уж на кинематографе сказывается и вовсе губительным образом.

Достоинства предыдущих фильмов режиссера А. Роу его новая работа представила явно в кривом зеркале. Слабости же, присущие этим фильмам — рассудочная назидательность, недостаток художественного вкуса,—отразились в «Королевстве кривых зеркал» точно и явственно, словно в зеркале, сработанном добросовестным мастером Гурдом.

И. КИСЕЛЕВ

Романтика подвига

У геологов существует такой термин — «поисковая партия». Так называют людей, отправляющихся на поиски полезных ископаемых. Не всем разведчикам кладовых земли удается обнаружить драгоценные материалы или алмазы. Иным приходится довольствоваться более скромными находками, а порой и возвращаться с пустыми руками.

Из «поисковых партий» состоит и современное советское киноискусство. Кинематографисты настойчиво ищут лучших путей и средств художественного освоения нашей богатой действительности. Тут, конечно, разочарования случаются чаще, нежели у геологов, вооруженных куда более точными и совершенными инструментами «поиска». Но тот факт, что мастера нашей кинематографии пребывают в безостановочном творческом походе, — гарантия новых радостных открытий и свершений. Чутким, беспокойным талантам и обязаны мы всем тем добрым, что достигнуто советским кино в последние годы. Экран стал полнее, глубже, всестороннее раскрывать сложные процессы нашего бытия, героями фильмов в большинстве случаев выступают не должностные лица и обладатели тех или иных особо завидных профессий, а живые, неповторимые человеческие индивидуальности, с их особыми биографиями, судьбами, характерами. Хотя и не так часто, как хотелось бы, но киноленты знакомят нас с образами строителей нового, коммунистического мира, с современниками Гагарина, Терешковой, Маресьева, Курчатова, Гагановой.

Однако в кинопроизводстве немало еще и шлака, немало отходов, второсортных, а то и третьесортных изделий. Какие наиболее типические художественные просчеты бросаются в глаза, какие нездоровые тенденции мешают развитию этого самого массового и самого доходчивого вида искусства? Две слабости, на мой взгляд, наиболее распространены. С одной стороны, ходульное, бутафорское решение творческой задачи. С другой — псевдолирическое, сентиментально-слащавое сюсюканье. И то и другое, к сожалению, встречается нередко даже в произведениях видных мастеров, авторов хороших фильмов. Я не привожу примеров — фильмов такого рода более чем достаточно. Многие кинорежиссеры, в частности молодые, изрядно подвержены подобным слабостям.

В целях «утепления» отдельных образов, взаимоотношений действующих лиц и всей атмосферы кинокартины авторы иных фильмов применяют такие большие дозы душещипательной лирики, что вместо утоляющего жажду свежего напитка получается приторный сироп. Как бы творчески полемизируя с авторами бутафорски-ходульных изделий, эти режиссеры впадают в другую крайность и под видом «очеловечения» киноповествования создают и по мыслям и по чувствам нечто аморфное, киселеобразное.

Такое, с позволения сказать, «направление» дает себя знать и в произведениях, воскрешающих героику Великой Отечественной войны. Здесь нередко под видом раскрытия душевных тайников героев обильно преподносится мелодраматическая «черемуха», пропагандируется псевдогуманистическое, а по сути пацифистское человеколюбие. А это, естественно, не может не приглушать идейного звучания фильмов, их патетического начала, героического пафоса.

Чем привлекает новый фильм Киевской киностудии «Трое суток после бессмертия»*? Новизной воспроизводимого жизненного материала? Вроде бы нет.

О легендарной обороне Севастополя в дни Великой Отечественной войны создано, как известно, немало волнующих художественных вещей — и в

*Сценарий К. Кудиевского. Постановка В. Довганя. Оператор В. Верещак. Художники Н. Резник и П. Слабинский. Композитор Ю. Щуровский. Звукооператор Г. Парахников. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1963.

«Трое суток после бессмертия»





«Трое суток после бессмертия»

прозе, и в поэзии, и на театре, и в кино. Более того, необычная история, послужившая основой для создания фильма «Трое суток после бессмертия», так или иначе варьируется в некоторых других произведениях украинской литературы, хотя бы, например, в поэме И. Гончаренко «Матрос Гайдай», в новом романе В. Кучера «Голод» и т. д. Здесь также рассказывается о трагической судьбе, несломленном духе героических защитников Севастополя, очутившихся в тяжелом положении, застрявших по тем или иным причинам на территории, захваченной гитлеровскими головорезами.

Тогда, быть может, в фильме зазвучали какие-нибудь новые мотивы, придавшие уже не раз разработанной теме свежее звучание? Частично, да. Здесь не только констатируется сложная обстановка, в какой очутились герои фильма, а и делаются попытки некоторого нового осмысления прожитого, что, понятно, стало возможным лишь после XX съезда парти и, когда мы ощутили свежие, очистительные ветры во всех сферах нашей жизни.

Правда, эта линия фильма намечена весьма и весьма пунктирно, мысли, высказанные по этому поводу, не развиваются, они как бы повисают в воздухе, вроде подрубленных, но не сорванных ветвей.

И все же, повторяем, фильм представляет несомненный интерес, вызывает желание говорить о нем, что-то утверждать, а что-то и оспаривать. Главное достоинство картины в том, что ее авторы воскресили добрую традицию советского кино — показывать бессмертную героику нашей революционной истории не фактографически, не приземленно, а в живописных красках, приподнято, возвышенно, явно опоэтизированно. Я не делаю никаких сравнений, но «Потемкина», «Щорса», «Мы из Кронштадта» и другие могучие революционные эпопеи питает то лучшее, что заключено в новом фильме Киевской киностудии.

Авторы картины «Трое суток после бессмертия» сумели уберечься и от ходульной бутафории и от ложной чувствительности, бережно отнеслись к идее создания строгой, собранной и в то же время трогательно человеческой картины. Последнее качество сейчас все более осязаемо проступает в кинопродукции киевлян.

Здесь, пожалуй, можно вспомнить фильм «Среди добрых людей». В нем сталкиваются носители социалистического гуманизма, сознательные советские люди и фашистские ублюдки с их звериной бесчеловечностью, темными атавистическими инстинктами.

Нечто подобное происходит и в фильме «Трое суток после бессмертия». Два мира противоборствуют — мир захватчиков и насильников и мир непокоренных смельчаков, могучих духом и телом советских патриотов.

Показать подвижнический героизм советских людей, их душевное целомудрие и чистоту, раскрыть истоки доблести защитников Севастополя — и явилось предметом творческих забот создателей фильма. Они сознательно пренебрегали мелкой правденкой натуралистического бытописания и во имя утверждения большой правды обратились к средствам романтической живописи, к подчеркнутой поэтической символике, насыщенной образности, к языку возвышенных дум и чувств.

С точки зрения ревнителей унылого правдоподобия, многое в этом фильме может показаться исключительным, маловероятным, необычным. Одни начнут отрицать вероятность эпизода с танцующим пленным матросом на немецком танке. Другие станут разводить руками: ну, где вы видели, чтобы беспартийный солдат был комиссаром отряда? Третьи скажут: это не храбрость, а сумасбродство — ради куска хлеба для детей бросаться с одной гранатой на большую группу фашистских стервятников. А кто, мол, поверит, что человек первый раз в жизни так бесстрашно и так искусно разминировал проход, как это сделал солдат Прохоров? Или — станет ли боец в тревожные смертельные минуты вслух предаваться воспоминаниям, подобно темпераментному одесситу Сене Колышкину, произносящему в фильме большой внутренний монолог о матери? И не придумана ли история с мертвым матросом, предостерегающем о минном поле?

Найдутся, конечно, подобные скептики. Но нас ни эти, ни другие аналогичные эпизоды никак не коробят. Они воспринимаются нашим сознанием

и чувствами без тени недоверия, как естественные, более того, необходимые в фильме, славящем мужество духа людей, защищающих город и после его падения, продолжающих творить историю и после своего бессмертия.

Приподнято-романтическое воспроизведение действительности ощущаешь не только в литературной первооснове фильма, в его коллизиях, характерах, языке и в режиссерских решениях, операторской работе, актерской игре.

Правда, мне кажется, что режиссер полностью не использовал всех возможностей поэтического сценария, и в этом смысле фильм не балует особыми открытиями и находками, какими-то художественными неожиданностями.

Но надо иметь в виду то, что «Трое суток после бессмертия» — первая самостоятельная режиссерская работа В. Довганя, и несомненно, в дальнейшем мы будем свидетелями большей творческой смелости и оригинальности молодого режиссера, который проявил склонность и вкус к героико-романтической теме, такой близкой сценаристу, выступающему убежденным романтиком и в прозе, о чем свидетельствует его беллетристика.

До сих пор мы говорили о романтике жизненного происхождения. Но в фильме заметны и следы традиционно-книжной романтики. Как бы, например, ни были мудры и звучны строки из А. Блока и Омара Хайяма, как бы ни были занимательно-таинственны исторические ссылки и легенды археолога Ольги, как бы зловеще ни каркал ворон и кроваво ни угасало солнце вместе с умирающим бойцом—все это не лучшие средства романтизации и поэтизации жизненного материала. Тут романтика проявляется во внешних признаках, а не в существе изображаемых событий и лиц. Да и такие кадры, как мечтательная лунная дорожка на море, вряд ли могут быть отнесены к творческим находкам.

Что же касается цитат, то на театре и в кино это стало своего рода модой, своеобразной эпидемией. Но напрасно иные авторы обольщают себя надеждой, будто вкладывание в уста героев чужих красивых мыслей и слов делает действующих лиц их произведений более интеллектуальными, духовно весомее и значительнее.

И странно, что сценарист К. Кудиевский — литератор с хорошим вкусом — также поддался такому соблазну. От этого, например, его Ольга (артистка Г. Ляпина) никак внутренне не выросла, не обогатилась, не стала заметной фигурой в картине.

Да и другая женская роль — Павлинка в исполнении Л. Калачевой — не оставляет сильного впечатления. Надо откровенно сказать, что ярких, целостных женских образов в фильме не получилось.

Больше повезло мужским ролям—актеры Н. Крюков, В. Заманский, Г. Юматов, Г. Юхтин, А. Мовчан, А. Акчурин. Изображаемые ими матросы и солдаты вполне достоверны, убедительны, впечатляющи. Особенно это относится к образам, созданным Н. Крюковым (солдат Прохоров) и В. Заманским (начальник отряда капитан-лейтенант Гаевой). Оба актера, верные режиссерскому замыслу, внешне скупыми средствами воссоздают правдивые, внутренне наполненные характеры. Сдержанность, собранность, сосредоточенность — вот главные отличительные черты мужского актерского ансамбля, что облагораживает действующих лиц и создает психологически верную атмосферу фильма.

Я здесь сознательно не разбирал фабулы картины. Такой метод рецензирования — к сожалению, довольно распространенный — ничего нового не дает авторам фильма (они и так прекрасно знают все драматические перипетии созданной ими работы) и мешает зрителю в непосредственном восприятии изображаемых событий. Куда более необходимы размышления вокруг произведения искусства, анализ его проблематики и средств художественного выражения.

Если подходить к фильму «Трое суток после бессмертия» с этой точки зрения, то он — несомненная творческая удача Киевской киностудии, которая, утратив свою былую славу, превратилась в последние годы в мишень для критических наскоков и острот, вошла даже как образец плохой работы в одно из стихотворений поэта Р. Рождественского.

Но постоянная придирчивая хула, как и непомерные похвалы, мало помогают делу. Полезнее трезвый анализ того, что делается, поддержка любого доброго почина. «Трое суток после бессмертия» дает право утверждать, что и на Киевской киностудии могут делать хорошие, подлинно человеческие фильмы, способные прославить и возвеличить образы советских патриотов — людей высокого сознания и долга, большого мужественного сердца.

«Трое суток после бессмертия»



Н. КЛАДО

Шутки всерьез

В Алма-Ате закончилось производство трех короткометражных комедий, поставленных молодежью студии «Казахфильм»*. Случай редкий и радостный!

У нас вообще ставится мало комедий, а тем более короткометражных и особенно на студиях союзных республик. Причин этому — и творческих и организационных — немало.

Во-первых, по существующему положению студия должна сдавать прокату «материал» на полный сеанс. Иначе — плановые и финансовые неприятности. Значит, надо ждать, пока наберется сил (и сценариев) для постановки сразу трех маленьких комедий. Иначе лучше и не начинать.

Мне думается, что выход найти не трудно. При выпуске короткометражных лент надо соединять маленькие комедии с маленькими драмами, новеллами, очерками. Причем составлять такие программы должен кинопрокат, получая короткие фильмы со всех студий.

Небольшие фильмы чаще всего ставит молодежь. Не все ей удаются. И не все заслуживают выпуска на экран. Так, скажем, на Киевской и Одесской студиях сделаны по три короткометражки, но удачна в каждом из сборников лишь одна. Вот удачные бы и объединить! Будет больше пользы и радости зрителю, да и сборы, наверное, тоже будут лучше. Но нет — либо «прокатывают» весь сборник целиком, либо вовсе не выпускают на экраны.

Эти размышления о судьбе короткометражек скорее в связи, чем по поводу фильмов молодых казахских кинематографистов.

Солидного опыта в постановке маленьких комедий студия еще не накопила. Поэтому, очевидно, к участию в создании сценария и к режиссуре был привлечен Ю. Чулюкин, ищущий новые формы современной советской комедии.

Комические новеллы фильма «И в шутку и всерьез» — из жизни. Причем рассмотренной подробно. Пожалуй, для комической — даже слишком подробно, вернее, слишком обстоятельно. Ведь по замыслу, основному сюжетному ходу — это эксцентрика. А решены фильмы часто как бытовая комедия. Отсюда обилие бытовых подробностей, загромождение частностями, затянутый ритм, а главное — несоответствие манеры игры актеров основной комедийной задаче.

Особенно это чувствуется в самой значительной из всех трех комедий — «Хотите верьте, хотите нет». Это сатирический фельетон о том, как баран из колхозного стада взбунтовался против того, что его собирались отдать как взятку.

Прекрасный замысел! И очень хорош, свеж основной прием. Комедия начинается с размышлений барана, который, обретя дар речи, делится со зрителем своими сомнениями и наблюдениями. Здесь немало выдумки, остроумный текст хорошо произносится, и неожиданная точка зрения на происходящие в одном из колхозов события позволяет высмеять серьезные недостатки. Освобожденный за лихоимство бывший председатель колхоза Еркимбай стремится за взятку вернуть себе власть и с этой целью пытается преподнести барана — героя комедии — сотруднику газеты. Но баран, «разгадав» намерения Еркимбая, сопротивляется, убегает и возвращается в родное стадо.

Первые сцены — в колхозе, на пастбище — очень смешны и остроумны. Но по мере развития действия, когда Еркимбай с бараном приходит в город, смешное продолжается, но остроумие покидает экран.

В чем же здесь дело? Во-первых, сюжет излишне затянут, он приобретает неподходящую для подобной условной комедии обстоятельность. Затем по мере развития действия обыгрывается лишь общая ситуация — слишком мало выдумки, изобретательности в городских похождениях Еркимбая. Но главное в том, что в этих сценах выдумка комическая, а задача с а т и р и ч е с к а я.

Действительно, баран в гостинице, в учреждении, в парке на карнавале — это смешно. Но эпизоды ничего не добавляют к развитию основной сатирической задачи — разоблачению взяточников. И вот по ходу действия сатира исчезает, ее как бы забывают в юрте. В город она не попадает.

Думается, происходит это потому, что мал объект сатиры. Это только взяткодатель Еркимбай. А где «получатели»? То, что предметом происков Еркимбая избран сотрудник газеты, на мой взгляд, и обнаруживает ошибку прицела. Происки Еркимбая потому и кажутся малореальными, просто глупыми, что корреспондент с самого начала не обращает на них внимания, просто не понимает, о чем идет речь, что от него хотят. Корреспондент ничем не запятнан. Но нет попытки использовать его по главной, профессиональной функции — как разоблачи-

* «И в шутку и всерьез». Сценарий А. Галиева при участии Ю. Чулюкина. Режиссеры Ю. Чулюкин, Д. Тналина, Цой Гук Ин, Ю. Мингазитинов, Г. Дегальцев. Операторы И. Гитлевич, Ян Вон Сик, Б. Ситов. Художники Ю. Мингазитинов, Р. Сахи, В. Леднев. Композитор А. Островский. Звукооператоры У. Давлетгалиев, Г. Мирошниченко, К. Кусаев. «Казахфильм», 1963.

теля взяткодателя. В результате нет развития сатиры. Во всех сценах в городе, на карнавале играется лишь нелепость появления Еркимбая с бараном в самых неподходящих местах, а никак не разоблачается взяточничество.

Представьте сюжет, где баран переходил бы из рук в руки как взятка, и тем самым мог бы, как «прием», помочь проявлению и осмеянию отсталого и даже преступного. А если бы этот баран сбежал перед самым ужином, на который собрались те, кому адресована взятка! Стало бы куда смешнее!

Я написал это и задумался. Я призываю авторов к большей остроте и смелости, а ведь и так их комедия претерпела немало злоключений. Во-первых, возражения вызывал сам прием — наделенный человеческим голосом и критической точкой зрения баран.

Не верите? Но в моем распоряжении есть и другой, весьма схожий факт. Прошу извинить за отступление.

Студент-дипломник режиссерского факультета ВГИКа С. Третьяков написал сценарий сатирического короткометражного фильма «Суд идет» и хотел поставить его на Киевской киностудии имени А. П. Довженко.

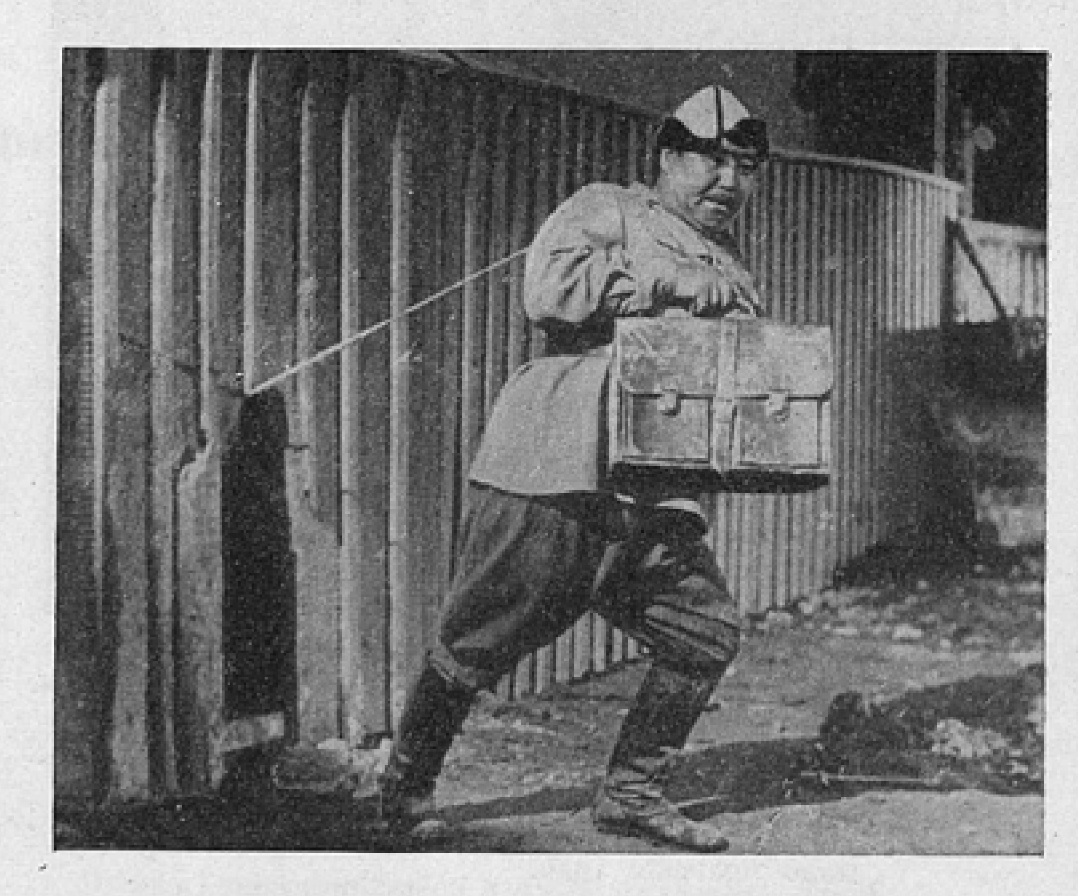
Сатирический гнев С. Третьякова вызвали очковтиратели, равнодушные формалисты, командующие совхозным животноводством. И вот С. Третьяков подумал, каково коровам, о которых заботятся только ради показухи и бросают на произвол судьбы, как только кончаются «парады». Молодой автор проникся сочувствием к бедным животным и представил себе, как должна возмущаться... корова! В его сценарии взбунтовалась корова Марта — рекордистка, которую чуть не отправили на убой. Корова бунтует, убегает от жестоких горе-руководителей...

Возможно, экран уже разоблачил бы этих очковтирателей, если бы стремительный бег Марты не остановил куратор Киевской студии В. Тихонов — редактор Главного управления по производству фильмов.

Предоставим слово В. Тихонову, процитировав его заключение по сценарию С. Третьякова:

«Как это ни странно, в качестве «главного действующего лица» у С. Третьякова выступает корова Марта. Более половины (!) сценария уделено непосредственно злоключениям Марты. По сценарию она вполне мыслящее существо. Марта даже разбирается в содержании плаката: «Как правильно разделать коровью тушу». Понимает людскую речь. Только что сама не говорит и, осознав, что ей угрожает, с глазами полными ужаса «бросается бежать от мясокомбината» с такой быстротой, что ей может позавидовать «рысаков орловских пара».

В результате было вынесено решение: «Утвердить сценарий для запуска в производство не представляется возможным. Сценарий нуждается в коренной переработке».



«И в шутку и всерьез». Новелла «Хотите верьте, хотите нет». Р. Сальменов—Еркимбай

А вскоре после того как Киевская киностудия получила это заключение, во всех газетах было напечатано:

«Поймите, товарищи из Сухиничей, что коровы ваших директив и резолюций не читают. Им нет дела до них... Если бы корова могла говорить, она бы сказала: «Уважаемые руководители! Хотите получить от меня много молока. А что вы мне даете?» И резюмировала бы: «Я могу идти на справедливый обмен: вы мне корм, я вам — молоко». (*Оживление в зале.*) Надо, товарищи, понимать язык животных».

Это выдержка из речи Н. С. Хрущева на совещании секретарей партийных, комсомольских организаций и начальников производственных колхозно-совхозных управлений Российской Федерации.

Как соотнести эти два высказывания? Какой уже раз руководители страны и лично товарищ Н. С. Хрущев показывают пример сатирического осмеяния недостатков, а искусство все еще робеет, боясь остроты и условности сатирического приема!

Но вернемся к казахской сатирической короткометражке. Там баран не только разбирается в событиях и убегает, но и говорит! Говорит то, что некоторые жулики и проходимцы хотели бы скрыть, замазать, не дать разоблачить. Поэтому так и значительно появление комедии «Хотите верьте,



«И в шутку и всерьез». Новелла «Молодожены». Р. Мухамедьярова—Шолпан

хотите нет», где точен основной прием, где немало частных удач.

Однако отступления от сатирического развития действия, от более серьезного прицела в этом кинофельетоне все же на совести авторов—режиссера Ю. Чулюкина и сценариста А. Галиева. Хотя молодой сценарист А. Галиев, выпускник Высших сценарных курсов, показал возросшее профессиональное умение, неплохую наблюдательность, острый глаз и возможность работать в разных видах комедийного жанра.

Несколько слов о двух других комедиях сборника.

«И в шутку и всерьез». Новелла «Ожерелье»



«Ожерелье» —новеллу на моральные темы — поставила молодой режиссер Д. Тналина. В фильме очень убедителен мальчик — Е. Косубаев, искренний, доверчивый, готовый всем помочь. Вот и сейчас, когда продавщица просила его «покараулить» свою тачку с мороженым, он, несмотря на то, что торопился в кино, с готовностью согласился. И когда оказывается, что продавщица его же обвинила в воровстве, считая всех людей нечестными, мальчик логично очень спрашивает: честна ли она сама? В сущности, этим исчерпывается содержание маленькой комедии, которая могла быть еще короче, стремительнее и... смешнее. Именно в ней особенно видна непривычность для актеров играть в маленькой комедии. Ведь короткий метраж—это не только размер. Тут и иная, более стремительная экспозиция, и резче, контрастнее конфликт, работа актеров более четкая, лаконичная — без суеты и подчеркнутого комикования. Создатели фильма не сумели отказаться от ненужных отвлекающих подробностей, от излишней загрузки фона, не научились использовать монтаж, условность переходов действия.

«Молодожены»—водевиль, сыгранный и поставленный очень весело. И режиссер Цой Гук Ин и актеры, особенно Д. Алтайбаева (Галия) и Р. Мухамедьярова (Шолпан), хорошо справились с новой для них задачей. Покоряет непосредственность исполнительниц, их задор, юмор, а также искренность переживаний Шолпан, которая и ревнует мужа и боится переехать из столицы в город-новостройку. Естественность поведения актеров, непринужденность разыгранной ими шутки искупают некоторую пышность обстановки водевиля, в котором среди строительных лесов и котлованов вдруг неожиданно появляется кафе-модерн.

Правда, и здесь чувствуется некоторая затянутость, вяловатость действия, мешают повторы.

Итак, комедии сборника «И в шутку и всерьез» жизненны, правдивы, посвящены проблемам борьбы с пережитками, за высокую мораль. И действуют в них не только «отрицательные» персонажи, а более всего хорошие, веселые люди. Современная жизнь казахского народа вновь увидела свет на комедийном экране.

Наш народ любит смеяться, видит смешное вокруг себя и не заинтересован в сокрытии недостатков. И с большим нетерпением ждут зрители новых комедийных фильмов — и больших и короткометражных. Пусть это будет юмор, как в «Молодоженах», или сатира, как в «Хотите верьте, хотите нет»,— все это проявления жизнеутверждающего искусства.

Вот почему заслуживают всяческой поддержки киноминиатюры молодежи Казахстана.

Пусть больше и всерьез создается шуток для экрана.

Ан. ВАРТАНОВ

Со знаком «плюс»

Не знаю, как вы, дорогой читатель, проводите свой летний отпуск, я же каждый год отправляюсь к морю. Взяв палатку, туристские принадлежности, мы вместе с приятелями разбиваем лагерь на самом берегу. Один из нас — дежурный — варит немудреный обед из привезенных консервов, а остальные в ожидании сигнала к трапезе плавают, ныряют, валяются на песке. Мы бросаем на месяц курить, забываем, что такое бритва, галстуки и другие атрибуты цивилизации, — одним словом, превращаемся в самых, что называется, натуральных «дикарей».

Герои фильма «Три плюс два»* — физик Сундуков, ветеринар Роман и будущий дипломат Вадим — проводят свой отпуск так же, только им «не повезло»: их одиночество было нарушено вторжением двух девушек — Зои и Наташи, появление которых стало началом целого ряда комедийных недоразумений. Юноши принимают своих соседок по лагерю за сотрудников милиции, а девушки, в свою очередь, полагают, что друзья далеки от занятий умственным трудом. Борьба двух туристских лагерей постепенно переходит в привязанность, пелена недоразумений рассеивается, и все к общему благополучию оканчивается хорошо. Итог фильма? Он выражен, как и его название, математически: 3+2=4. Как и следовало ожидать, две счастливые пары: Роман — Зоя и Вадим — Наташа, оставляют принципиального женоненавистника Сундукова в одиночестве. Впрочем, как известно, третий лишний...

История, рассказанная С. Михалковым и положенная в основу фильма, весьма непритязательна. Многое из того, что происходит на наших глазах, укладывается в традиционные формы легкого водевиля. Персонажи — особенно мужские — в какой-то мере сохраняют присущие водевилю амплуа-маски, призванные заменить характеры. Режиссер, поверь он в серьезность происходящих событий, встал бы перед рядом непреодолимых трудностей. Пришлось бы искать объяснения поступков, в которых подчас нет логики, «нагружать» героев качествами, чуждыми им, нагнетать драматизм в тех местах, где в нем нет никакой необходимости (кстати, так и было во многих комедиях последних лет, благодаря чему они и лишались подлинной комедийности). Сделай постановщик этот шаг, очевидно, не стоило бы писать специальной рецензии о фильме. Но режиссер Генрих Оганисян не ограничился повторением пройденного, а стал работать в направлении, забытом в последнее время нашими комедиографами. Комедию положений, где-то граничащую с водевилем, он решил в эксцентрическом, почти буффонадном плане.

Мне могут возразить: а как же фильмы Л. Гайдая, его «Пес Барбос», «Самогонщики», наконец, «Деловые люди»? Ведь все это эксцентричные вещи! Надо сказать, что язык комедий Гайдая восходит к немым фильмам прошлого, в них нетрудно усмотреть влияние ранних форм кинобуффонады. Оганисян же в своей картине, во всяком случае в лучших ее эпизодах, обращается к форме комедии, в которой самый диалог эксцентричен.

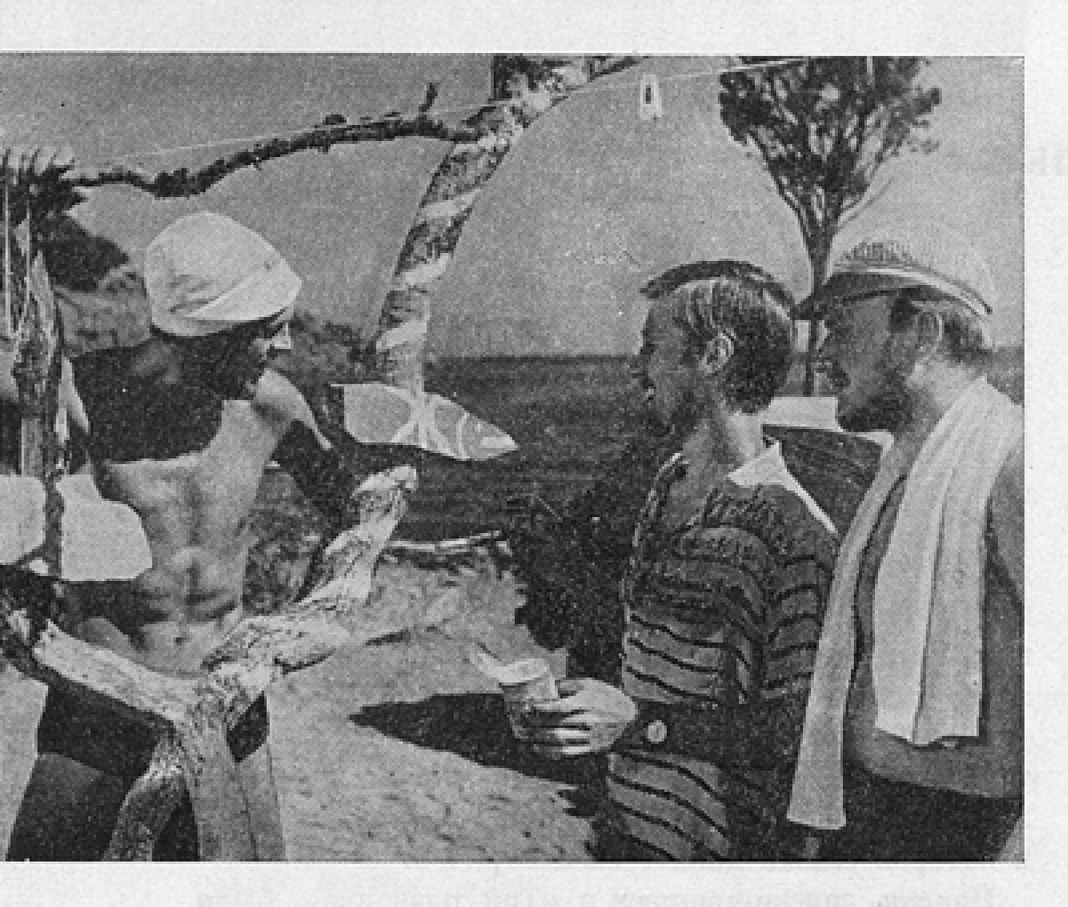
Поиски, завершившиеся в «Три плюс два», были начаты в первых работах Генриха Оганисяна — «Девичьей весне» (снятой совместно с В. Дорманом) и в «Приключениях Кроша». Но там это оттеснялось на второй план в одном случае танцами «Березки», в другом — почти детективной историей пропавших амортизаторов. Да и по жанру первые картины нельзя целиком и полностью отнести к комедии. В фильме «Три плюс два» Г. Оганисян ищет острые средства комедийной выразительности, стремится заявить о своей индивидуальной художественной манере.

Есть фильмы, которые в сознании критика откладываются соответствующими «пластами»: составляешь мнение о сценарии, режиссуре, операторском решении, игре актеров и т. д. по отдельности. «Три плюс два» — картина иного рода. Здесь почерк режиссера, его ви́дение определяют общее впечатление буквально с первых же кадров. «Шапка» комедии, придуманные режиссером смешные титры свидетельствуют о его творческой фантазии и являются как бы доминантой всего фильма. Уже здесь заложены лучшие черты комедии: ее импровизационная легкость, авторская ирония, музыкальность, четкость.

В фильме немало сцен, смонтированных в стремительном ритме. В результате «Три плюс два», вероятно, побьет рекорд по числу кадров-планов в широкоэкранном фильме: их вдвое больше, чем мы привыкли видеть. Но это не производит впечатления суетности или архаичности стиля. Напротив, титры картины, завтрак и сцена грозы, сделанные в остром монтаже коротких кадров, относятся к лучшим сценам фильма, в то время как резкое удлинение планов в восьмой части (в ней всего 17 кадров по сравнению

---

* Сценарий С. Михалкова. Постановка Г. Оганисяна. Оператор В. Шумский. Композитор А. Волконский. Художники А. Бауманис, Н. Панова. Звукооператор А. Патрикеева. Киностудия имени М. Горького и Рижская киностудия.



«Три плюс два»

с 117 — в первой части)—разговоры Наташи с Вадимом и Зои с Романом на берегу моря — стало одной из причин вялости этих сцен. Конечно, в том, что в определенный момент поняв, чем все должно кончиться, и ожидая развязки, зритель начинает скучать, повинно прежде всего драматургическое

«Три плюс два»



строение вещи. Однако и известная ритмическая нечеткость играет здесь роль.

Исполнители ролей — актеры молодые, подвижные, обладающие хорошим, почти эстрадным чувством ритма. Особенно хорош А. Миронов в роли Романа: его походка вразвалку, короткие меткие реплики, мимика, в которой реакция на происходящее чуть запаздывает от реакции других персонажей, что создает возможность нелепым жестом или непреднамеренным движением подчеркнуть пластическое богатство образа,— все это создает яркий, живой характер. На мой взгляд, можно смело говорить о появлении нового комедийного таланта в нашем киноискусстве. А. Миронов, как и Е. Жариков (к сожалению, другие актеры — Г. Нилов, Н. Фатеева и особенно Н. Кустинская — в меньшей мере) подчас импровизируют перед аппаратом, вернее, играют роль в импровизационной манере: кажется, что они произносят слова или совершают действия, неожиданные и для самих исполнителей и для окружающих.

Дух импровизации лишний раз подчеркивает непринужденность авторской интонации и делает нас как бы присутствующими при рассказе занятной истории, в исходе которой и авторы и герои заранее уверены. Нас не столько занимает направление развивающихся событий, сколько то, как о них рассказано в фильме. В первоначальном варианте сценария это стремление авторов было подкреплено и структурно: в нескольких местах герои фильма вдруг обнаруживали, что за ними следит кинокамера, и, обращаясь к объективу, просили не вмешиваться в их жизнь. В фильме эти сцены не сохранились, а зря! Остался лишь напоминающий очерк Чапека «Как делается фильм» пролог, в котором показан режиссер, произносящий сакраментальное кинематографическое слово «начали!»

То, что следует за этим словом, воспринимается уже в шутливо-ироническом плане. Постоянное подтрунивание героев друг над другом, веселые шутки, остроумные репризы — все это создает ощущение жизнерадостности, оптимизма. Мы свыклись с тем, что гротеск, эксцентриада чаще всего связаны с подчеркиванием уродливого, высмеиванием отрицательного. Здесь же они служат противоположным целям.

...Иные зрители, возможно, будут на меня в претензии: мол, о такой веселой, бесхитростной комедии-шутке говорит столь мудрено. Но думаю, что именно любовь зрителей к комедийному жанру и далеко не частые успехи в этой области заставляют задуматься над теми средствами, над тем языком, которыми владеет искусство смешного в кино. Пусть не все удалось авторам картины «Три плюс два», но и то, что завоевано этим непритязательным фильмом и в первую очередь его режиссурой на тернистом комедийном пути, по-настоящему радует.

В. СЕЧИН

Пусть спорт учит жизни

Есть такие горе-деятели: им все равно, где и кем руководить, лишь бы руководить. Разоблачить их средствами кинокомедии взялись сценаристы В. Бахнов и Я. Костюковский, режиссер В. Дорман. На экранах кинотеатров появился «Штрафной удар».

Замысел фильма достоин всяческой похвалы, хотя он и не так уж нов: примерно по этому же поводу смешил кинозрителей в «Карнавальной ночи» Игорь Ильинский. Теперь эта задача выпала на долю артиста Михаила Пуговкина. Его Павел Васильевич Кукушкин после неудачного руководства районным животноводством занимается развитием физкультуры и спорта на селе.

Основной комедийный эффект извлекается сценаристами, естественно, из спортивного невежества Кукушкина и привычки пользоваться формулами предыдущей «руководящей деятельности». В уста Кукушкина вкладываются такие забавные монологи: «Товарищи! Здесь показано, сколько у нас в районе было спортсменов, когда вышестоящие органы сочли нужным перебросить меня с животноводства на физкультуру. А как же? А вот это— кривая роста поголовья... то есть числа спортсменов Петровского района за отчетный период. Тут я могу дать в процентах, могу в человеко-физкультурниках...». Или: «Я усилил культурно-массовую работу, в результате чего наши нападающие стали чаще бить по воротам. Я организовал перед спартакиадой специальный лагерь с хорошей кормовой базой для спортивного молодняка...» и т. д. в том же духе.

Вы смеетесь, смеетесь и тогда, когда Кукушкин изрекает тирады, вроде: «Понял? Нет? (Это его любимая поговорка.—*В. С.*) В этой папке у меня все записано: кто бегун, кто прыгун, кто пловун...» Его поправляют: «Пловец — в смысле». Кукушкин: «Ну, да, кто пловец, кто лыжнец...»

И в то же время вам совсем не надо быть искусствоведом или кинокритиком, чтобы почувствовать здесь неладное. Он что, совсем дурак, этот Кукушкин?

Ну, а если вы искусствовед или кинокритик, то вы поймете, что авторы фильма явно тяготеют к у с л о в н о м у юмору. Они берут за принцип: прежде всего вызвать смех и совсем не обязательно согласовывать происходящее с реальной действительностью. Ведь мера условности комического может быть самой разной — от предельной жизненности до полного абсурда. Помните, как в цирке? «Здравствуй, Ганс!» — кричит, выходя на арену, «рыжий». И вы начинаете хохотать. (Кстати, в «Штрафном ударе» тоже есть подобная ситуация. Один из героев фильма знакомится: «Здравствуй друг, здравствуй! Яша...»— «Паша», — рекомендуется Кукушкин. Рифма имен вызывает в зале ожидаемый смех.)

Я бы не останавливался так подробно на всем этом, если бы в план условного комедийного зрелища не переводилось, по существу, все действие фильма.

...Кукушкин приезжает в один из далеких от его области городов и уговаривает нескольких спортсменов по фиктивным документам выступить за его район в областной спартакиаде. Договорившись о денежном вознаграждении, спортсмены соглашаются. Что ж, замысел сатирико-комедийного показа спортивных «жучков» вполне хорош. Но здесь же с самого начала возникает и недоверие к логичности происходящего, к правдоподобию того, как реализуется хороший замысел. Почему подобралась такая странная компания «нанятых» спортсменов: хоккеист, прыгун в высоту, гимнаст, боксер? Ведь действие происходит зимой и, очевидно, речь идет о зимней спартакиаде. Действительно, потом мы видим состязания хоккеистов, конькобежцев, горнолыжников, прыгунов с трамплина. При чем же здесь гимнастика, легкая атлетика и бокс? Неужели расчетливый Кукушкин даже не знает, кто ему нужен в команду и кого он привез? Дело в том же: авторов фильма занимают не столько реальные жизненные обстоятельства действия, сколько тот условный комедийный эффект, который можно извлечь из придуманной ситуации. И он извлекается полной мерой.

Как известно, среди гимнастических снарядов есть конь и перекладина. И вот, представляя своих партнеров по сделке (приходится отвлечься от того факта, что Кукушкин узнает о том, кого он набрал в команду, уже на месте), спортсмен Игорь Королев называет: «Гончаров — легкоатлет. Юрий Никулин, его специальность — перекладина, конь». Почему об этом Никулине не говорится просто: «гимнаст»? А потому что рухнул бы весь авторский замысел вокруг Никулина. А он был разработан достаточно заковыристо.

Во-первых, появилась возможность для комической реплики Кукушкина: «Я ведь в свое время тоже коневодством командовал». Во-вторых,— и это главное — потом Кукушкин будет давать интервью героине фильма — журналистке и со свойственным ему немыслимым невежеством ответит на вопрос о Никулине: «Его специальность —

конь (цокает), перекладина. Понимаете, на лошади через перекладину сигает». Легкоатлет — прыгун в высоту—обрисовывается как прыгун с трамплина, а боксер... как фигурист.

Ну, а дальше все понятно: ради удовольствия кинозрителей спортсменам придется выступить в несвойственном им амплуа.

Очень смешно получается. Представляете, как обыгрывается страх гимнаста Никулина перед лошадью, сколько трюков выполняют артисты по этому поводу до и во время конных скачек (скачки по понятной уже нам причине тоже включены в программу зимней спартакиады!), вплоть до самого эффектного и смешного: Никулин перед очередным препятствием взмывает со своей лошади вверх, потом летит вниз и плюхается на спину другой(!) лошади, рядом с оторопелым всадником со словами: «Извините, ошибся лошадью». Смешно!

Легкоатлет прыгает с трамплина и повисает на дереве. Его снимают с помощью милиционера и пожарной машины.

Боксер выезжает на каток и демонстрирует полное неумение, как он говорит, «крутить задом перед публикой». Не беда, что даже неспециалисту понятно, что эту роль новичка на льду исполняет фигурист высокого класса, что это действительно цирковой номер, вроде тех, которые показывают артисты-комики венского балета на льду. Ведь мы уже знаем, что это фильм-зрелище, где над всем царствует условность.

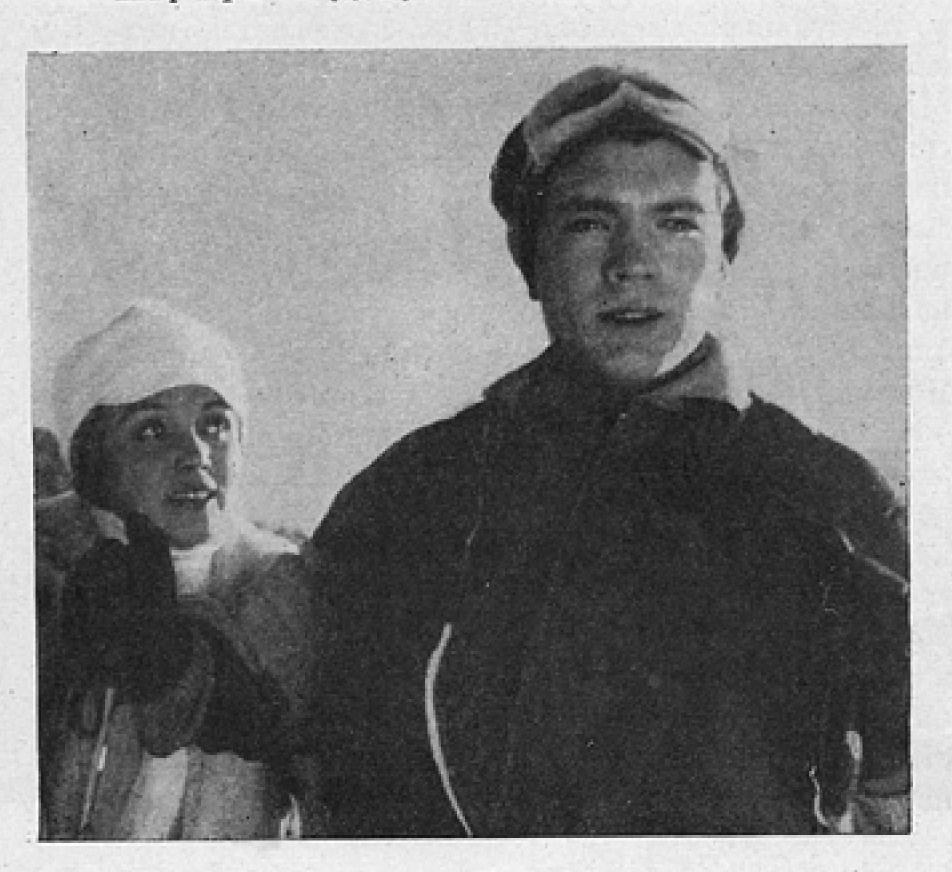
Сельские конькобежцы бегают на уровне участников сборной команды страны, сельские горнолыжники и фигуристы показывают класс, доступный разве чемпионам СССР, сельские гимнасты с блеском выполняют программу мастеров спорта. К их услугам такие спортивные залы и ледяные дорожки, которые не всякий раз имеют в своем распоряжении даже сильнейшие спортсмены страны, а Дворец спорта, где соревнуются фигуристы и хоккеисты,— сооружение, достойное любой столицы. Словом, авторы фильма последовательны—происходящее настоятельно выносится за скобки возможного в действительности.

Таким образом, не обросший живой плотью жизни замысел повисает в воздухе, как голый каркас недостроенного здания. И мы оказываемся в условной стране. «Комическое само по себе» — вот, собственно, негласный девиз авторов картины.

Здесь уже не положено чему-либо удивляться, если даже показываемое никак не согласуется с тем, что могло бы быть и на самом деле. И тому, что взрослый парень на вопрос корреспондента, кем он работает, отвечает: «Этим... животноводом. Вожу, значит, животных» (смейтесь, зрители!). И остротам Кукушкина, вроде: «Товарищи спортсмены! От имени и по поручению районных организаций я приветствую в вашем лице ваши замечательные руки и ноги!» (с начала до конца фильма Кукушкин разговаривает только в этом ключе). И фантастическому кафе на льду, где разрешается пить, есть и танцевать... только на коньках. И тому, что председатель областного спортсоюза решил провести совещание по поводу открытия спартакиады где-то в горах, прямо на лыжах. Он, видите ли, желает проверить, насколько руководители районных спортсоюзов сами сильны в горнолыжном спорте. Они, разумеется, показывают высший класс, за исключением, конечно, Кукушкина, который демонстрирует множество само собой напрашивающихся в этой ситуации комических трюков, вплоть до такого, что скатывается с горы внутри снежного кома. Авторам фильма вроде бы невдомек, что хорошему руководителю районного спорта совсем не обязательно быть отличным горнолыжником, он может быть специалистом в любом другом виде спорта, а на худой конец даже просто хорошим организатором, и что председатель облспортсоюза, устраивая подобную проверку их деятельности, ставит в глупое положение прежде всего самого себя.

Но мы отвлекаемся, мы все хотим соотносить «Штрафной удар» с возможной спортивной действительностью, а ведь он создан по законам условности. В жертву придуманной комедийной ситуации здесь приносится все, вплоть до здравого смысла. Характерен в этом отношении эпизод, когда Игоря Королева, мнимого механизатора, разыскивает тракторист одного из колхозов и просит немедленно

«Штрафной удар»



ехать с ним в село, чтобы проверить какое-то его изобретение. Поскольку на следующий день Игорю предстоит решающий, финальный матч по хоккею на первенство области, по логике жизни этой причины было бы достаточно, чтобы отказаться от поездки, во всяком случае, отложить ее. Но авторы фильма вместо этого придумывают целую серию эпизодов с мнимой болезнью Королева, вплоть до его бегства из санитарной машины. Королев прячется в шкафу, потом его выносят вместе со шкафом, так как шкаф забирают в ремонт,—такие сцены призваны «оживлять» действие и приводить зрителей в веселое расположение духа.

Мысленно перебираю я в памяти свой опыт спортсмена и спортивного журналиста и думаю: неужели спорт располагает только вот к такому условному, цирковому комизму, как в «Штрафном ударе», и не может дать материала для юмора жизненного?

Да нет же, надо просто как следует узнать спорт и его возможности по-настоящему, изнутри!

Например, буквально накануне того дня, как я смотрел «Штрафной удар», мне пришлось стать свидетелем такого случая.

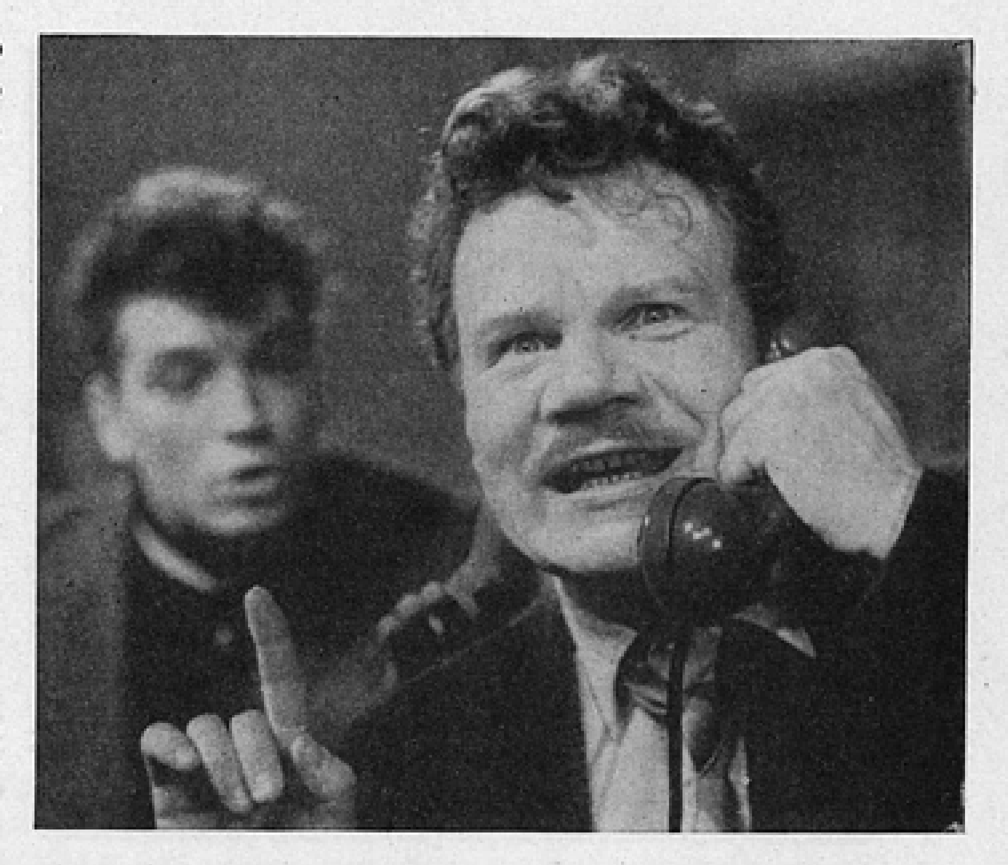
Нас было четыреста человек — спортсменов-марафонцев, и нам предстояло пробежать тридцать километров. А было холодно, как назло, дул встречный ветер, и температура упала до четырех градусов тепла. Каждый из нас укутывался потеплее, многие натирались всякими разогревающими жидкостями и мазями, и все мы старались бережно донести до старта тот драгоценный запас тепла и сил, который так безжалостно будет улетучиваться во время более чем полуторачасового пробега.

Тем не менее в полной «боевой» готовности, в трусах и майках, нас вывели на шоссе за пятнадцать минут до старта. Зачем?

А затем, чтобы перед строем появился тепло одетый, упитанный дядя и десять минут вещал нам о значении нашего пробега и вообще физкультуры и спорта накануне III Спартакиады народов СССР и Олимпийских игр в Токио.

Нам было не до смеха, но со стороны, вероятно, это было очень смешно: зябнущие на холодном ветру спортсмены и поучающий их тепло укутанный «деятель». Это был настоящий жизненный юмор, достойный материал для сатиры. Если угодно, достойный материал именно для такого фильма, каким был задуман «Штрафной удар».

Очевидно, для того чтобы разоблачить кукушкиных, вовсе не надо делать их дураками и непроходимыми невеждами, тогда весь заряд летит мимо. Он вовсе не дурак, тот деятель, который «вещал» перед нами, участниками марафонского пробега, в его поведении была своя логика, и виноваты во всей этой истории были обстоятельства,



«Штрафной удар». М. Пуговкин—Кукушкин

которые приводят к тому, что поведение умного от природы человека выглядит глупым и смешным.

Но авторы «Штрафного удара» в реализации своего замысла предпочли уйти от жизни и сойти на знакомые и легкие тропинки условного, придуманного и не соотносимого с действительностью комизма.

●

Лет десять назад мне пришлось напечатать в газете «Комсомольская правда» статью «Антону Кандидову нужна замена». Теперь такие статьи называют кинообозрениями. Но тогда, как известно, обозревать, собственно, было нечего. Тем более если разговор шел о фильмах на спортивную тему, приходилось в основном апеллировать к еще довоенному «Вратарю» и его герою Антону Кандидову.

Сейчас иное дело. Только за последний, довольно небольшой промежуток времени на экранах кинотеатров появилось несколько спортивных картин. Таким образом, самой жизнью снят с повестки дня вопрос: нужны ли спортивные фильмы? Кое для кого это было серьезным «теоретическим» затруднением. Мол, никто не делает специальных фильмов, например, о пожарниках. Почему же должны быть картины о спортсменах?

Да, должны быть. Вернее, не о спортсменах, а на спортивную тему. И по той простой причине, что физкультура и спорт все настоятельнее входят в повседневный быт советских людей, становятся



«Серебряный тренер». М. Кузнецов—Антон Лутенко, А. Евдокимова — Таня

существенной частью их досуга, их жизни. В докладе секретаря ЦК КПСС товарища Л. Ф. Ильичева на Пленуме Центрального Комитета КПСС «Очередные задачи идеологической работы партии» было сказано: «Строитель коммунизма—всесторонне развитый человек, сочетающий в себе духовное богатство, моральную чистоту, развитые эстетические вкусы и физическое совершенство... Необходимым элементом воспитания является физическая культура. Более тридцати миллионов человек охвачены физкультурным движением».

За последние годы также выяснилось, что спортивный фильм вовсе не обязательно комедийный. А ведь долгое время после «Вратаря» считалось, что спорт в кино — это когда надо рассмешить зрителя. Теперь появляются фильмы разных жанров — и кинодрамы, и киноновеллы.

И в то же время все отчетливее проступает тенденция подойти к спорту с точки зрения его жизненного значения, вглядеться в психологию спортсменов. Во всяком случае, так представляется задача, которую ставили перед собой авторы «Серебряного тренера».

«Серебряный тренер» — это рассказ о человеке, который покинул Западную Украину до того, как туда пришла Советская власть. Он уехал в Италию, разъезжал по многим странам, заключая контракты как известный тренер. Но все время его не оставляла мысль о родине, тоска по дочери, потерявшейся еще малюткой. Приезд в СССР на соревнования заставил Антонио о многом задуматься, многое вспомнить, заново пережить — его теперь с еще большей силой потянуло в родные края, теперь уже навсегда.

В той части, в какой реализован авторский замысел, хочется выделить отличную игру Михаила Кузнецова в главной роли. Вся гамма его переживаний, раздумий — подлинная жизнь. Человеческое достоинство и внутренняя убежденность — ценнейшие актерские качества Кузнецова в этом фильме. А авторы между тем ставят его подчас в очень трудное положение. Их указующий перст, их нажим нередко рвут психологическую ткань фильма, и он оборачивается примитивной схемой. Ну, скажите, зачем доводить «серебряного тренера» до такого самоунижения, что он должен говорить героине фильма, в которой он надеется обрести свою потерянную дочь: «Захочешь ли ты назвать меня своим отцом?» Ведь это человек, достойный уважения и знающий себе цену,—убеждают нас в этом и сюжет фильма и игра Кузнецова. А для чего понадобилось авторам фильма ставить любимого человека героини в ситуации бессмысленной ревности? Зачем Джулия, жена «серебряного тренера», иногда предстает этакой демонической хищницей?

Все оттого же: кинематографический штамп заслоняет реальность, псевдопсихологизм призван прикрыть незнание истинной жизни и истинного спорта.

Психологические проблемы стремились раскрыть также авторы двух спортивных киноновелл — «Первый мяч» и «Личное первенство».

...Идет дождь. Поле раскисло. У футболистов пропала всякая охота тренироваться, хотя предстоит ответственнейший матч на кубок страны. И вот они бездельничают в раздевалке, переругиваясь между собой.

Но появляется мальчишка, который просит «попробовать его на вратаря». И неуемное влечение мальчишки к спорту, его искреннее горе, когда он не может отразить удар, меняют настроение игроков, они начинают серьезную тренировку, принимая мальчишку в свою компанию.

К сожалению, хороший рассказ А. Зильберборта, положенный в основу фильма «Первый мяч», потерял свое обаяние в сценарии и постановке Н. Розанцева (киностудия «Ленфильм»). Заложенная в нем мысль оказалась огрубленной и не вывела киноновеллу за пределы частного случая, показанное не стало в какой-то мере уроком жизни. Все происходящее, напротив, раздражает какой-то придуманностью, хотя Н. Розанцев как раз нагнетает детали, призванные убедить в реальности происходящего. Вредит фильму то, что мальчишка играет вымученно и ненатурально. Новелле не хватает главного — тонкой психологической разработки, поэтического осмысления.

Нечто подобное происходит и в картине «Личное первенство», сделанной режиссером Е. Скачко по сценарию Ю. Нагибина (творческое объединение телевизионных фильмов «Мосфильма»). Почему у героя фильма, боксера Алексея Шелешнева, такой характер, отчего он так жалостлив на ринге к своим соперникам? «Сидоркину ты продул, потому что от него сбежала жена,— говорит ему тренер,—Гукосяну, потому что на него пришла смотреть невеста...»

Понять этого мы не успеваем, но тем не менее авторы фильма предлагают нам переживать за Алексея в очередном его бою. Алексей подготовлен лучше, чем его противник и лучший друг Сергей Соколов. Но он случайно узнает, что у Сергея рассечена бровь. Значит Алексей не будет наносить ему ударов в голову. Победа достается Алексею лишь потому, что Соколов ненароком нарывается злополучной бровью на его кулак.

«Конфликт» усиливается вмешательством Нины, невесты Соколова (ей также тайно поклоняется Шелешнев).

Авторы фильма не позволяют Нине выслушать объяснения Шелешнева (иначе ведь не будет фильма), и в результате у всех создается впечатление, что боксер применил запрещенный прием.

Так фальшивый конфликт убивает живой смысл фильма. А встав на этот путь, авторы уже не могут выбраться из трясины надуманного. Шелешнев проводит финальный бой. Проводит хорошо, но вот он видит Нину и Соколова (крупно показывается наклейка на брови Соколова), и это выбивает его из равновесия. Безмерная жалостливость и совестливость боксера (хотя вроде и без особой причины) приводят к тому, что он... оказывается в нокдауне. В перерыве его снова одолевают переживания: «Не могу бить в голову», — говорит он тренеру. В конце концов Нина уходит из зала (чтобы не мучить совесть бедного Шелешнева), Соколов помогает ему советами, и Шелешнев побеждает.

Очевидно, надуманный психологизм может быть таким же штампом, как и примитивный сюжет.

●

Авторы спортивных фильмов не выйдут из круга избитых схем, пока не научатся поэтическому и философскому осмыслению спорта. Тогда зрители будут смотреть не слабые, не «ведомственные» фильмы о спорте, а картины, способные убедить в том, что спорт действительно может быть учителем жизни, воспитывать качества, которые обогащают человека и физически и духовно.

М. АРЛАЗОРОВ

Можно ли смеяться в храме науки?

Можно ли смеяться в храме науки? Еще совсем недавно, какой-то десяток лет назад, даже вопрос этот показался бы крамольным. В храм науки полагалось входить молча, снимать шапку и слушать монотонный голос проповедника. Даже тому, кто входил в этот храм через ворота научно-популярного кино, полагалось вести себя чинно, выслушивая умную, назидательную лекцию. То, что зрителя в этот миг терзала скука, отнюдь не меньшая, нежели Тома Сойера при посещении церкви, никого не волновало.

Дух нового, ворвавшийся в наше искусство после XX съезда КПСС, заставил кинематографистов искать какие-то другие ключи к сердцам зрителей. Эта волна не могла не задеть и популяризаторов науки. Среди тех новых средств, которыми они пытались оперировать, оказался и смех.

Начали появляться первые ласточки. Они рекламировали сберегательные кассы, призывали к противопожарной бдительности, исполнению правил уличного движения. Однако генеральные темы науки и техники авторы подобного рода фильмов обходили стороной. Я полагаю, что одна из причин этого заключается в том, что возможности веселого рассказа были ограничены средствами игрового кино. Ни документальные, ни мультипликационные решения в орбиту веселых рассказов о науке еще, к сожалению, попасть не успели.

Рассказывать о возможностях мультипликации по созданию подобных фильмов о науке — значит ломиться в открытую дверь. Эти возможности столь очевидны, что вряд ли требуют расшифровки. Итак, все всем ясно. Иное дело третья возможность — кинодокумент. Можно ли создать рассказ о науке и технике остроумный, смешной, не прибегая при этом ни к помощи актера, ни к карандашу мультипликатора?

Ответ пришел совершенно неожиданно оттуда, откуда его ждали меньше всего. Студент Всесоюзного государственного института кинематографии Виталий Аксенов сделал курсовую работу «Дело о катушке». Надпись в заглавных титрах сообщала, что эту экспериментальную работу студент режиссерского факультета В. Аксенов и студент операторского факультета В. Беликов выполнили под руководством своих мастеров А. Згуриди и Б. Волчека.

«Дело о катушке» начинается, как это и положено всякому приличному делу, родившемуся и выросшему в джунглях бюрократизма, с папки. Мы видим папку, украшенную тяжелыми сургучными печатями. Режиссер раскрывает эту папку, делая гласностью ее содержимое, заслуживающее, как мне кажется, подробного рассказа.

Рассказа, но не пересказа. Я спешу оговорить это обстоятельство, ибо моя задача не излагать факты, которыми оперирует молодой режиссер, а рассказать об интерпретации этих фактов, поднявшей курсовую студенческую работу до уровня события (я не боюсь этого слова) в научно-популярном и документальном кино.

С первых же кадров фильма невозможно не вспомнить старую поговорку о том, что тон делает музыку. Этим тоном по праву следует назвать дикторский текст. Диктор (его обязанности исполняет Зиновий Гердт) не читает текст, а рассказывает. Рассказ этот очень прост, а потому особенно доходчив.

Изображение, под которое начинает свою беседу со зрителем Зиновий Гердт, ничем не отличишь от десятков и сотен, если не тысяч знакомых по различным научно-популярным фильмам кадров. Резец вгрызается в болванку, вихрь опилок—и катушка готова. Но мысль о банальности изображения даже не успевает прийти в голову. Сообщив о том, что ежегодно 360 000 кубометров первоклассной березы (94% которой идет в опилки) перерабатывается на катушки, диктор заключает: «Плохо, конечно, но вы не огорчайтесь. Все это было пять лет назад. Человечество было занято повседневными делами и не подозревало, что в катушечном производстве готовилась революция».

Эта несколько ироническая манера рассказа, вызвав улыбку, сразу настраивает вас на ожидание чего-то непривычного, отходящего от канонов. А режиссер словно ждал этой минуты пробуждения интереса. Монтируя лирические картины березовых рощ с показом основных элементов новой технологии производства катушек, он продолжает в том же ключе рассказ о березе, воспетой художниками и поэтами. Березе, которую предложил спасти от горькой участи инженер Л. В. Венчунас, изобретатель литой катушки.

Печать и радио дружно откликнулись. Ежегодно две тысячи гектаров березовых рощ, которым предстояло обратиться в катушки, останутся на корню. Каждый год освободятся 20 000 товарных вагонов. Цифры выглядели столь внушительно, что не производить впечатления не могли. Да, речь шла о форменном чуде, и режиссер поспешил закрепить родившееся у зрителей ощущение чудесного. Наряду с воспроизведением бесчисленных заголовков журнальных и газетных статей (прием более чем апробированный) он заставляет обратной съемкой встать срубленные деревья. Шелестя листвой, поднимаются красавицы-березы, возвращаясь к своим пенькам.

Режиссер задает хороший темп своему рассказу. Идея нового автомата великолепна — отрицать это просто невозможно. Вот почему в ритме бодрого марша сменяются кадры, вот почему в этот ритм органично входят отрывки из киножурнала «Московская кинохроника», рассказывающие о замечательном изобретении инженера Л. В. Венчунаса.

Как будто бы горизонты ничем не омрачены. Изобретение сделано, и режиссер передает его в руки тех, кто призван решать судьбу автомата. Он делает это предельно лаконично. На экране вывески таких авторитетных учреждений, как Комитет по изобретениям и открытиям при Совете Министров СССР, городской совнархоз, а за кадром звучат голоса:

— Выдать патент!

— Немедленно обдумать!

— Изучить рентабельность!..

— Внедрить!

И снова звучат знакомые музыкальные фразы. На этот раз чудо-автомат инженера Венчунаса перекочевал из киножурнала «Московская кинохроника» в другой не менее авторитетный и не менее массовый орган кинопериодики — журнал «Наука и техника». В этом журнале любят цифры, и нас обогащают еще одной, весьма внушительной — 50 миллионов рублей годовой экономии.

Здорово? Очень здорово! Плохо лишь одно — автомата все нет и нет. И лишь унылые голоса за кадрами, изображающими вывески все тех же высокоавторитетных учреждений, сообщают нам, что дело не сдвинулось ни на йоту.

Последовательно, шаг за шагом изучил режиссер пути возможного отступления своих бюрократических противников. Возможности отступления перекрыты. Деваться им некуда. Хочешь не хочешь, а изготавливать машину надо. Мы с удовольствием сообщаем читателям, что режиссер, вооруженный оружием сатиры, победил. Автомат создан, и тысячи гектаров кудрявых берез будут спасены.

Кинофельетон «Дело о катушке» был напечатан тиражом 700 копий и с успехом демонстрировался на экранах страны. Я отмечаю здесь этот факт не только потому, что хочется сказать теплые слова молодому кинематографисту, отказавшемуся от дорог прото-

ренных и смело вступившему на путь исканий. Нет, дело не только в этом, а скорее в другом, гораздо более значительном. Успех «Дела о катушке» — логическое завершение большого, важного эксперимента, открытие, обещающее нам много веселых, остроумных кинофильмов о науке и технике. Оказалось, что кинодокумент может быть не только оружием угрюмого пуриста, цитатчика и начетчика. Он способен стать средством остроумного рассказа о вещах весьма и весьма серьезных.

Просматривая «Дело о катушке», фильм, выполнивший большую гражданскую миссию, хочется от души поздравить и того, кто в полном праве разделяет успех с автором,— руководителя творческой мастерской, где учится студент В. Аксенов, А. Згуриди.

Удача «Дела о катушке» бесспорна, но В. Аксенов счел, вероятно, свой эксперимент незаконченным. Его следующая курсовая работа (он еще не окончил ВГИКа) снова экспериментальная документальная (вернее, научно-популярная) кинокомедия. На этот раз тема куда серьезнее и значительнее. Ей не раз посвящали толстые научные фолианты медики, социологи, философы, статистики и, наконец, те, кто создает новую науку — геронтологию, науку, направленную на борьбу против старости. Новая комедия В. Аксенова называется «Кое-что о долголетии».

Говорят, что критики подчас злоупотребляют своим правом угадывать замыслы авторов. И тем не менее я вынужден сделать такую попытку. Что, собственно говоря, хотел сказать автор фильма? Для чего он снял его? Полагаю, что прежде всего для того, чтобы помочь людям оптимистически смотреть на старость. Но если это так, тогда это авторское отношение к материалу должно было красной нитью пройти через все эпизоды. Сейчас же этого нет. В результате подчас непонятны некоторые кадры, связь между эпизодами, а это то, чего не имеет права допустить мастер, выносящий свою работу на строгий суд зрителей.

Если стать на позицию поборника чистоты научно-популярного жанра, то «Кое-что о долголетии» даже трудно назвать научно-популярным фильмом. Проблему долголетия фильм не объясняет. И тем не менее он безусловно популяризирует науку. Он заставляет нас после просмотра думать, порождает желание прочитать книги о долголетии, прослушать обстоятельную научную лекцию. А коль пробуждается мысль, значит, главная задача выполнена.

Несколько слов о мастерстве исполнения. Увы, вторая работа В. Аксенова по композиционной законченности и отточенности мысли уступает «Делу о катушке». Автор не сумел достаточно точно расставить смысловые акценты. В результате фильм распадается на ряд эпизодов и сцен. Жаль, очень жаль! Укрепление межэпизодных связей, более четкая постановка генеральной задачи фильма (все это не поздно сделать и сейчас) позволили бы Аксенову и вторую работу довести до уровня тех профессиональных требований, которые открыли бы ей выход на широкий экран.

Но один компонент фильма «Кое-что о долголетии» находится на уровне, значительно превосходящем средний уровень научно-популярных и документальных лент. Я имею в виду дикторский текст. Знакомство с текстом (его написал сам режиссер, окончивший перед поступлением во ВГИК филологический факультет университета) доставляет огромное наслаждение тем удивительным чувством смешного, которое ощущается буквально в каждой реплике. Задача была очень сложной. Нужно было писать смешно, не впадая при этом в смехачество. Эту сложную задачу автор решил блестяще.

Основной прием, которым чаще всего пользуется в работе над словом В. Аксенов,— принцип парадокса. Парадоксы эти он создает, сталкивая по контрасту мысли, содержащиеся в изображении и словах.

Мне не хочется пересказывать остроумные реплики, сопровождающие интересный поиск Аксенова, поиск секретов долголетия. Режиссер заставил нас пропутешествовать по всему земному шару. Он сообщает, как восьмидесятилетний Пикассо со страстью юноши увлекается боем быков, как недавно стал в восьмой раз отцом семидесятидвухлетний Чарльз Чаплин. Мы узнаем о том, как «тысячи йогов, забросив дела, проводят время в разнообразных упражнениях», как приписывают магическую силу долголетия бельгийцы своему пиву...

Когда заканчивается фильм, одна мысль не оставляет тебя: отлично сделанный монолог, который читает мастер художественного слова З. Гердт, — это сила, пожалуй, бо́льшая, нежели те плохие диалоги, в которые так неоправданно пускаются режиссеры многих научно-популярных фильмов, отдавая предпочтение игровым решениям.

Желая В. Аксенову доброго пути в кино (диплом об окончании ВГИКа уже не за горами), мне остается сделать вывод, ради которого и написаны эти заметки: смеяться в храме науки не только можно, но, пожалуй, и должно.

О. ТЕНЕЙШВИЛИ

Путь одной студии

Студия «Грузия-фильм» — одна из старейших студий страны. Давние, прекрасные традиции у грузинской кинематографии; на ее счету немало значительных побед — фильмов, снискавших признание и любовь народа.

Как же выглядит киноискусство республики сегодня, чем порадовала зрителей студия «Грузия-фильм» в последние три-четыре года?

Прежде чем перейти к разбору того, с чем выступают ныне грузинские киномастера, позволю себе сделать некоторый исторический экскурс — это поможет точнее проследить творческий путь студии.

Истоки грузинской кинематографии уходят к первым дням становления Советской власти в республике, когда по инициативе Серго Орджоникидзе при Наркомпросе была создана киносекция, где И. Перестиани по сценарию Ш. Дадиани осуществил постановку фильма «Арсен Джорджиашвили» («Убийство генерала Грязнова»). Этот фильм привлек всех новизной содержания. Не традиционная любовная история, а сложные перипетии революционной борьбы оказались в центре киноповествования. Впервые возник на экране яркий образ революционера, человека, идущего на смерть с твердой верой, что дело, за которое он отдал свою жизнь, победит.

Знаменательным было появление в 1923 году двухсерийной картины И. Перестиани «Красные дьяволята». Критика единодушно поддержала фильм, заявив о нем, как о большой победе молодого советского кино. «Красные дьяволята» принесли революционному киноискусству всенародное признание, а в советской кинематографии было положено начало новому героико-приключенческому жанру, в котором острый сюжет сочетался с широким историческим, социальным фоном.

После «Красных дьяволят» И. Перестиани обратился к экранизации романа Георгия Церетели «Первый шаг» и повести Эгнате Ниношвили «Рыцарь нашего времени». На экране появились мрачные персонажи недавнего прошлого: в «Трех жизнях» (экранизация «Первого шага») купец Бахва Пулава и прапорщик Иеремия Царба, в «Деле Тариэла Мклавадзе» (экранизация «Рыцаря нашего времени») — лютый князь. Эти фильмы обличали старый мир.

В молодой Советской стране шел серьезный и сложный процесс формирования новых отношений между людьми, процесс утверждения марксистско-ленинского мировоззрения. Бурными темпами развивались промышленность и сельское хозяйство. Широким фронтом шло наступление на невежество и неграмотность. Свершалась культурная революция. И кино, как одно из самых действенных видов искусства, как могучее средство воспитания и агитации, все шире и активнее вторгалось в жизнь.

Этот период дал грузинскому кино такие художественно яркие фильмы, как «Отцеубийца», «Девятый вал», «Хабарда», «Элисо», «Дарико», «Арсен», «Последний маскарад», «Навстречу жизни», «Натэлла» («Кузнец Микава»). В них мастера грузинского кино раскрывали духовное богатство и многообразие человеческих характеров.

Грузинский кинематограф в те годы главным образом обращался к экранизации художественных произведений, разрабатывал историко-революционную, историко-героическую темы, отображал борьбу с пережитками в сознании людей. Все это имело огромное значение для формирования новых устоев жизни. Однако народ ждал от кинематографа прежде всего глубокого и содержательного разговора о современности, о героической и самоотверженной борьбе народа за социализм.

Первые, во многом робкие шаги в этом направлении были сделаны в фильмах «В трясине», «Дело доблести», «Золотистая долина».

В последующие годы, когда творческая жизнь оказалась под влиянием культа Сталина, грузинский кинематограф фактически прославлял одну исключительную личность — личность, которой якобы всеми своими победами был обязан советский народ. Ставились фильмы, где «простые люди» теряли живые человеческие черты, превращаясь

в сконструированные образцово-показательные персонажи.

Нет смысла возвращаться сегодня к фильмам «Великое зарево», «Клятва», «Два друга», «Родина» и другим. Пороки их сейчас всем очевидны. Гораздо важнее подумать, как сегодня создается образ «простого человека», все ли здесь хорошо, нет ли схематизма в раскрытии характера нашего современника.

Около трех лет тому назад на экран вышел фильм «День последний, день первый», поставленный режиссером С. Долидзе по сценарию, написанному им вместе с драматургом Л. Аграновичем. Картина рассказывала о судьбе почтальона, уходящего на пенсию, о незаметной и вместе с тем кропотливой и очень благородной работе рядового труженика. Роль почтальона впечатляюще сыграл С. Закариадзе. Немало интересных творческих находок было и в режиссерской работе Долидзе. Но в то же время в фильме проявилась определенная ошибочная тенденция, связанная с изображением центрального героя. Куда бы ни пришел почтальон, мир водворяется в каждом доме. Исправлен и устроен на работу вор, который под влиянием музыки осознает всю низость своих проступков; возвращается в семью муж; директор завода по-новому понимает свой долг организатора производства; юноша, испугавшийся поначалу недовольства матери и осуждения недалеких друзей-мещан, возвращается к возлюбленной — девушке, которая работает почтальоном, после того как окончила десятилетку с золотой медалью. Естественно, что такой нагрузки образ почтальона, несмотря на всю привлекательность героя С. Закариадзе, явно не выдерживает. Образ невольно приобретает слащавый оттенок, черты некоего «доброго символа».

Мы не случайно начали разговор о работах грузинских кинематографистов последних лет с фильма «День последний, день первый». Подобный подход к изображению современника характерен и для других картин студии «Грузия-фильм». Вспомним «Историю одной девушки» М. Чиаурели. М. Чиаурели — талантливый художник со сложной творческой судьбой. Борьба партии с пережитками культа личности помогла ему сойти с ложного пути. По картине «Отарова вдова», поставленной режиссером в 1957 году, можно видеть, что М. Чиаурели возвращается к национальным, народным истокам грузинского искусства, к поэтике своих ранних фильмов. Но процесс этот проходит для М. Чиаурели болезненно, с ошибками и просчетами. Это особенно заметно в фильме «История одной девушки». Постановщику не удалось достоверно передать то, чем живет современная молодежь. Чувствуется, что автор опирался не на конкретные наблюдения действительности, а довольствовался весьма общими представлениями о молодых современниках. Представителем старшего поколения в фильме «День последний, день первый» является весьма схематичная и, я бы сказал, условная фигура старого дипломата. Вмешательство этого персонажа в дела своей семьи и в дела колхоза тут же решительно изменяет все к лучшему. В результате вместо правдивого раскрытия темы преемственности поколений фильм только внушает недоверие к искусственному, нарочитому образу этакого доброго деда-мороза.

Невнимание к большим темам современности и поверхностное, а порой просто неверное решение сложных жизненных проблем — вот главная беда картин, которые «Грузия-фильм» выпустила за последние годы.

В 1959—1962 годах вышли фильмы «Приговор», «Я скажу правду», «Цветок на снегу», «Манана», «Две семьи», «Нино», «На берегах Ингури» и другие. Это произведения примитивные, схематичные, построенные по канонам убогих штампов. Печать в свое время критиковала эти картины, как далекие от духа времени, от истинных забот и дел современников, подчеркивала, что персонажи названных фильмов ни в коей мере не могут претендовать на правдивое изображение человека сегодняшнего дня.

Казалось бы, кинематографисты Грузии должны были сделать серьезные практические выводы из этой справедливой критики. Увы, и по сю пору выходят под маркой студии такие картины.

Возьмите фильм режиссера К. Пипинашвили «На пороге жизни» (сценарий Ю. Кроткова по рассказу С. Чиковани). Трудно представить, что К. Пипинашвили всерьез решил противопоставить деревню городу. Но почему же в его фильме все, что касается города, «не чисто», а все, что относится к деревне, «кристально»? Разве это метод агитации — призывать сельскую молодежь остаться работать в колхозах, очерняя город и городских жителей? Ведь если верить фильму, то в городе живут люди сомнительной честности, не способные на высокие чувства: городские девушки — как правило, легкомысленные создания, а молодежь, окончившая сельскохозяйственный институт, не может отличить коровы от быка.

Режиссер Л. Хотивари в своей кинокомедии «Жених без диплома», чтобы доказать нехитрую мысль — человек может приносить пользу и без вузовского диплома,— всех людей с дипломами, работающих в селе, вывел дегенератами. Агроном — тупица, неуч и пьяница, молодой врач-психиатр— сам кажется ненормальным. Впрочем, и остальные персонажи картины оглуплены до предела — происходящее на экране и нелепо и пошло.

Мы говорили о том, что становление грузинского кино связано главным образом с разработкой исто-

рико-революционной, героической темы. После фильмов, созданных в годы культа личности, фильмов с ошибочными тенденциями, таких, как, например, «Великое зарево», «Клятва» и другие, грузинская кинематография вновь обратилась к темам революции и классовой борьбы («Костры горят»), к истории своей родины («Мамлюк», «Майя из Цхнети» и «Баши-Ачуки»). Прошлое грузинского народа, его революционная борьба требовали исторически-верного художественного отображения.

Фильм «Костры горят», рассказывающий об одном из эпизодов борьбы за Советскую власть, обещал быть интересным — над ним трудились опытный сценарист С. Жгенти, даровитый режиссер Ю. Кавтарадзе, талантливый оператор Г. Калатозишвили. Однако работа интересного творческого коллектива в целом оказалась неудачной.

В картине есть живые человеческие характеры. Таковы вожак партизанского отряда — шахтер Бочи в ярком исполнении Д. Абашидзе, старик Левантий, темпераментно сыгранный К. Даушвили. Динамично решены массовые сцены, передающие пафос и накал народной борьбы. Любопытно и изобразительное решение фильма, особенно в тех его кадрах, где горящие во тьме огни — костры партизанских бивуаков, пылающие факелы — в ночь восстания сливаются в единый зрительный образ неугасимого пламени народного гнева.

Однако авторам не удалось органически соединить эпический размах повествования о народной судьбе с рассказом о личных драмах героев. На первом плане оказалась банальная любовная история, героику народной борьбы заслонила дешевая мелодрама.

Неумение связать драматизм личных судеб с драматизмом революционной борьбы в фильме «Костры горят» напоминает ошибки грузинских кинематографистов в первые годы развития кино в Грузии — в фильмах «Натэлла» («Кузнец Микава»), «Дарико», «Арсен». Авторы фильма «Костры горят» смогли преодолеть неверную тенденцию изображать революционный народ, как безликую массу, которая служит лишь антуражем для центрального героя. Но они вернулись к старым, скомпрометировавшим себя канонам показа революционной борьбы сквозь призму любовной мелодрамы. И потерпели закономерное фиаско.

Сходные ошибки совершают и авторы фильмов «Мамлюк», «Майя из Цхнети», «Баши-Ачуки». Во всех этих картинах вместо острого изображения социального зла, вместо правдивого воссоздания исторического прошлого мы видим весьма приблизительное и, главное, поверхностное толкование исторических фактов, стремление создателей фильмов прежде всего к внешней занимательности.

Казалось бы, всю глубину народной трагедии должен был показать фильм, возвращающий нас к периоду турецкого владычества в Грузии и рассказывающий о том, каким бедствием было тогда воровство детей и продажа их в неволю. Дети, проданные грузинскими феодалами, попадали в Египет, а затем многие из них пропадали бесследно. Однако картина «Мамлюк», поставленная режиссером Д. Рондели по одноименному рассказу писателя Уиараго, по существу обходит эту трагедию, преподнося зрителям в занимательной форме рассказ о судьбе подростков, проданных в рабство. Здесь и любовная история, и неожиданная встреча двух друзей детства, сражающихся во враждебных армиях, нет только исторически осмысленного и страстного отношения авторов к социальной проблеме.

В фильме «Майя из Цхнети» (сценарий В. Канделаки, режиссер Р. Чхеидзе) опытный государственный деятель, который, несмотря на сопротивление феодалов и лестные заверения турецкого паши и иранского шаха, смог найти правильный путь спасения Грузии, пойдя на сближение с Россией, на воссоединение с русским народом, показан почему-то как безвольный, растерявшийся царек. Он целиком на поводу у девушки Майи, бесстрашной и эффектной киногероини, но слишком неубедительной для выразительницы народной воли и спасительницы Грузии. В «Баши-Ачуки» (сценарий А. Карсанидзе, режиссер Л. Эсакия) народный герой вдруг приобретает черты Тарзана.

«Между холопом и хозяином нельзя перекинуть мост любви»—такова основная идея рассказа классика грузинской литературы И. Чавчавадзе «Рассказ нищего». Крестьянский юноша Габриэль связан молочным братством со своим однолеткой-дворянином Датико. Габриэль любит девушку Тамро. История их несчастной любви заканчивается трагически: будучи не в силах вынести надругательства Датико над Тамро, Габриэль покушается на жизнь своего господина и попадает в тюрьму.

Идея рассказа, интересное психологическое раскрытие характеров, сильный накал страстей, изображение трагедии крестьянства, страдавшего от жестокой эксплуатации со стороны феодалов,— все это давало возможность создать фильм большого социального звучания. К сожалению, «Рассказ нищего», поставленный режиссером Л. Эсакия, как раз лишен социального пафоса, в нем не видно активного протеста народа против гнета эксплуататоров. А ведь у грузинской кинематографии именно здесь, в острой социальной трактовке темы, существуют прекрасные традиции. Мы помним такие замечательные картины, как «Три жизни», «Элисо», «Отцеубийца» («У позорного столба»). Что же случилось с опытным режиссером Л. Эсакия?

Думается, первая и самая серьезная его ошибка — буквальная, от строчки до строчки, экранизация рассказа. При скрупулезном, механическом перенесении повествования на экран из произведения ушли острая социальная мысль, сильные страсти. Трагедия сломанной человеческой жизни, трагедия поруганного чувства обернулись обычной мелодрамой.

В сущности, и в названных выше фильмах о современности и в картинах исторических авторы меньше всего заботятся о социальной стороне искусства. В произведениях этих не ощущаешь гражданского пафоса, не чувствуешь активной, действенной позиции художников. И это серьезный пробел в творчестве кинематографистов Грузии.

В 1956 году появилась на экране картина «Лурджа Магданы» в постановке Резо Чхеидзе и Тенгиза Абуладзе. Фильм был принят зрителями как принципиальная удача грузинского киноискусства. В своей первой художественной картине выпускники ВГИКа обратились к прошлому родной страны. При этом их внимание привлекла судьба крестьянской вдовы, не знающей, как прокормить троих детей.

Маленькая история Магданы, извлеченная сценаристом К. Гогодзе из рассказа писательницы Е. Габашвили, отражала в себе горесть бесправного народа, тяготы жизни трудового люда и насилие власть имущих. Без назойливого нажима и ложной аффектации чувств героев стремились авторы донести свою мысль — обобщение органически рождалось из самого повествования, каждый эпизод был окрашен активным авторским отношением к происходящему.

Дуэт молодых кинематографистов, в чьей работе ощущалась живая преемственность и творческое развитие лучших традиций грузинского киноискусства, отлично выдержал первое испытание. Фильм принес авторам первый приз Карлововарского кинофестиваля.

В дальнейшем судьбы дебютантов сложились поразному. Тенгиз Абуладзе поставил картину «Чужие дети» по сценарию, написанному им вместе с Р. Джапаридзе. В адрес этого фильма Т. Абуладзе пришлось выслушать немало критических замечаний. В очень талантливом поэтическом рассказе о человеке не хватало тесной связи частной судьбы с народной жизнью, не хватало гражданственности. Но при всех ошибках и недостатках фильм «Чужие дети» поднимал важную морально-этическую тему, давал повод для глубоких раздумий о душевной щедрости человека, о его моральном долге перед другими людьми, о бескомпромиссности в решении пусть личных, но от этого не менее серьезных вопросов.

В «Чужих детях» проявилась сильная, но требовательная любовь художника к человеку, желание видеть в людях привлекательные, красивые, благородные черты. Эта глубоко гуманистическая позиция художника, быть может, в еще большей степени проявилась в последнем фильме режиссера «Я, бабушка, Илико и Илларион». Одноименный рассказ Н. Думбадзе труден для экранизации. Сценарий фильма сложен и как будто не очень кинематографичен: в нем много диалогов и мало действия. Кроме того, фильм охватывает довольно большой отрезок времени, исчисляемый годами жизни героев. По мере того как растет, взрослеет юный герой Зурико, все шире раздвигаются рамки окружающего мира, жизнь наполняется для него новым содержанием. Но, несмотря на сложную партитуру картины, режиссер не прибегает к нарочитой усложненности киноязыка. Фильм прежде всего привлекает светлой жизненной правдой, яркостью народных характеров, народным юмором.

Как раз простоты, правды, убедительности в рассказе о человеке и его судьбе недостает фильмам Резо Чхеидзе. В своих последних работах Чхеидзе отошел от тех принципиально важных позиций, которые были завоеваны в фильме «Лурджа Магданы». И в фильме «Майя из Цхнети» и в «Кладе» манерность кинематографического выражения не смогла скрыть отсутствия мысли и глубокого проникновения в психологию людей. Чрезмерная броскость и внешняя многозначительность — вот принцип, который стал ведущим в творчестве Чхеидзе, особенно в его последнем фильме «День рождения».

Фильм «День рождения» создан по рассказу И. Качейшвили «Морской лев» — он повествует о старом моряке, вспоминающем молодость и спасающем юношу, который тонет в море. Р. Чхеидзе первоначально думал снять картину в пяти частях, в виде новеллы. Но в процессе работы над материалом режиссер решил сделать полнометражный фильм.

Правильно ли было это решение? По нашему глубокому убеждению, нет.

Дело не только в том, что авторы сценария А. Салуквадзе и Р. Чейшвили не смогли придать рассказу драматическую напряженность, не сумели сделать действие подлинно кинематографическим. Содержания рассказа явно не хватало на полнометражную ленту. Поэтому, чтобы заполнить белые пятна, режиссеру то и дело приходится обращаться к импровизации, причем весьма неудачной.

Фильм «День рождения» представляет собой набор рассчитанных на эффект кадров — в разных ракурсах дается море; крупные планы героев весьма претенциозны. Увлечение формальными приемами стало в картине самодовлеющим.

В речи секретаря ЦК КПСС Л. Ф. Ильичева, произнесенной на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, говорится: «В кинематографии, где заметен общий

творческий подъем, вызванный благотворными преобразованиями во всех сферах нашей жизни, также появляются произведения, незрелые в идейном отношении, фильмы, страдающие нарочитой изощренностью, усложненностью формы и потому отвергнутые зрителем». Эти слова следует отнести и к грузинскому кинематографу, ибо определенную тревогу вызывают ошибки не только Р. Чхеидзе, но и других, молодых, только начинающих свою творческую биографию режиссеров.

Недавно «Грузия-фильм» выпустила на экран полнометражную картину «Два рассказа» и короткометражные фильмы «Однажды» и «Рассказ о вещах» («Апрель»).

Фильм «Два рассказа» состоит из тематически не связанных между собой новелл: «Аллавердоба» (режиссер Г. Шенгелая) и «Белая девушка» (режиссер Л. Горделадзе).

Фильм «Аллавердоба» сделан одаренным режиссером и продиктован весьма благородными намерениями рассказать о страшном заблуждении людей, одурманенных религиозными обрядами, находящихся во власти изживших себя традиций прошлого.

Однако вместо логического завершения конфликта между человеческим разумом и религиозным ханжеством, подсказанного всем ходом действия, автор фильма, слепо следуя за фабулой рассказа Г. Рчеулишвили, приходит к странному и неверному выводу. Герой картины, молодой журналист, вступивший в единоборство с пьяной, одурманенной толпой, фактически проигрывает. Последняя попытка, последний протест — крик героя, эхом отдающийся в округе, — лишь на секунду выводит из пьяного оцепенения толпу — и только. Люди снова пьют и лихорадочно танцуют, снова попадают во власть дурмана, который никто не в силах остановить.

Таким образом, автор невольно приходит к совершенно беспочвенной в нашем обществе мысли о безысходности человеческой судьбы. Кроме того, в картине, особенно во второй ее части, превалирует увлечение режиссера чисто формальными моментами, фигура журналиста приобретает чуть ли не мистический оттенок.

Но если, как мы уже говорили, фильм «Аллавердоба» создан человеком талантливым, то в картине «Белая девушка» не чувствуешь мастерства, произведение не поднимается над уровнем простого ремесленничества. Здесь и убогость мысли и безвкусица изобразительных решений. Приходится только удивляться, зачем студия «Грузия-фильм» выпустила этот опус.

В чем-то сходен с «Белой девушкой» короткометражный фильм режиссера Р. Эсадзе «Однажды».

Одни сутки в жизни мальчика, переступающего рубеж юношества. Одни сутки, безликие и непримечательные. Очень трудно понять замысел режиссера, поставившего фильм, ибо в картине нет того, что мы подразумеваем под словом «содержание».

«Рассказ о вещах» («Апрель»), поставленный О. Иоселиани,— работа, свидетельствующая об одаренном режиссере, о талантливом операторе. Но что получилось в фильме? Авторы настолько подчеркивают разоблачительную мысль картины, направленной против мещанства, так настойчиво морализируют, что непомерно утяжеляют фильм, а в чем-то и сводят его к примитиву. Здесь и надо видеть корни неудачи молодого режиссера, возвращающего нас своей картиной к этапу, уже пройденному кинематографом, а не искать в фильме проявления формалистического искусства.

В грузинское кино пришло много талантливой молодежи, заявившей о себе смело, остро, темпераментно. Студия «Грузия-фильм» правильно поступает, поддерживая молодые таланты.

Однако надо прямо сказать о том, что нас беспокоит известная ограниченность и узость поля зрения молодых грузинских кинематографистов. Порой тревожит пассивное отношение к насущным проблемам действительности, то, что молодежь предпочитает обращаться к второстепенным, а иногда и просто мелким темам. Ведь не случайно были сняты с производства «Звездопад» (сценарий О. Иоселиани, режиссер А. Абесадзе) и «Лавина» (сценарий и постановка Н. Хатискаци и Т. Магалашвили).

Грузинские молодые художники должны понять, что только в обращении к подлинно волнующим темам современности — залог настоящего успеха в искусстве.

Недавно в Президиуме ЦК Компартии Грузии работа студии была подвергнута серьезной критике. Президиум ЦК отметил, что авторы некоторых картин схематично, а иногда просто примитивно показывают людей сегодняшнего дня. С другой стороны, иные грузинские кинематографисты увлекаются вычурностью киноязыка, абстрактной символикой.

Серьезная партийная критика должна помочь коллективу «Грузия-фильм» преодолеть недостатки в работе.

Задача творческого коллектива студии в своей деятельности быть ближе к жизни народа, активнее в своей борьбе за положительные идеалы общества, за принципы социалистического реализма в кинематографии.

Кинематография Грузии, корни которой уходят к замечательным традициям искусства революционного, романтически-страстного, должна завоевывать сердца зрителей острой гражданской мыслью, высокими чувствами, правдой нашей замечательной жизни.

С ЭКРАНА — В ЖИЗНЬ

От редактора журнала «Декоративное искусство СССР» редактору журнала «Искусство кино»

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Уважаемая тов. Погожева!

Вы предложили мне написать статью о роли искусства кино в эстетическом воспитании зрителей и подчеркнули, что было бы хорошо, если б я, как представитель декоративного искусства, высказал несколько соображений утилитарного характера, а именно: не проповедуется ли с экрана дурной вкус в обстановке квартиры, в одежде, в показе природы и т. д.? Вы также просили остановиться на положительных примерах, на том хорошем, благородном (в области вкуса), что пришло с экрана в нашу жизнь.

Задача, что и говорить, не из простых. Это, пожалуй, могло бы послужить темой для специального исследования, а может быть, и для диссертации. Я, признаюсь, осуществить ни то, ни другое не способен, и в силу недостаточного знания особенностей кинематографии и в силу направленности моего мышления. Если перефразировать известную фразу Грига, то можно сказать, что муза теории не стояла у моей колыбели. Поэтому я рискую обмануть Ваши ожидания и не оправдать столь высокое доверие. Но тема чрезвычайно интересная, нужная, хотя, пожалуй, чуть-чуть назидательная, а Вы знаете, что «указующий перст» никогда не пользовался любовью ни зрителей, ни читателей. Итак, писать статьи я не буду — это было бы явно безрассудным шагом — ведь статья на подобную тему, претендующая на научность, может вызвать нежелательную и для автора и для журнала реакцию эстетиков, философов, исследователей, критиков и искусствоведов, режиссеров, операторов, художников и других деятелей искусства кинематографии. В то же время обмен письмами по интересующему Вас вопросу снимает значительную часть этих полемических возможностей. Эта забытая у нас форма обмена мнениями позволит мне без особенного риска выходить за границы очерченной Вами темы и вообще позволит чувствовать себя спокойнее. Значит ли, что это лишит меня удовольствия полемизировать? Не думаю. Правда, сейчас трудно сказать, явится ли эта тема главной в нашей творческой беседе или, возможно, окажется лишь предлогом для изложения каких-то, может быть, и не очень отстоявшихся соображений, связанных с самым массовым из искусств — искусством кинематографии.

ПИСЬМО ВТОРОЕ

Итак, Людмила Павловна, начнем нашу беседу или, как говорят, непринужденный обмен мнениями по некоторым вопросам великого искусства — кино.

О влиянии кинематографа на жизнь и поведение людей писали много и щедро, и вряд ли стоит приводить еще и еще примеры из этой области. У кино много «болельщиков». Одни ищут в нем правду жизни, правду поступков и сокровенного смысла человеческой деятельности. И это самая дорогая для нас всех аудитория — требовательная, страстная, беспокойная, творящая.

Другие ищут бесхитростный отдых, увлекательное зрелище, смех и шутки. Что ж, это тоже наши друзья.

Правда, они не любят сложных драматических коллизий, не хотят или не могут по-настоящему огорчаться и радоваться горю и радостям героев фильма, тем более если это «трудные» переживания.

Это меня огорчает, и думаю, не только меня. Но как-то хочется думать, что такое «облегченное» отношение к искусству носит

возрастной характер. А ведь люди растут у нас быстро.

Печальнее обстоит дело хотя и с малочисленной, но все же существующей еще категорией кинозрителей. Их можно назвать любителями «сладкой жизни».

Помните одну супружескую пару на просмотре «пикантного» зарубежного фильма? Если не ошибаюсь, это был американский «роскошный» фильм, эффектный и дорогостоящий.

С первых же кадров экран покрылся во всю свою широкоэкранную ширину таким «сладостным» цветом, такой кричащей позолотой, расписными павлиньими тканями, ковриками, подушками и подушечками, зеркалами и зеркальцами, замельтешили бесчисленные вазочки, рамочки, статуэточки, а в довершение всего этого «великолепия» на белоснежном ковре царственно возлежал «чистокровный» потомок Чака (помните бульдога из повести Джека Лондона «Белый клык»?).

Не знаю, заметили ли Вы сидевшую неподалеку пару, услышали ли восторженный шепот женщины в черном атласном платье: «Как живут люди!» А супруг этой женщины в черном — нет, это не был милый неудачник, муж Элочки-людоедки, — он тоже смотрел масляными глазами на экран, где на тахте возлежала соблазнительная полунагая вамп.

«Чужая душа — потемки», говорили в старину. Сейчас уже это не потемки. Люди в нашей стране ясные и видимые. И в своих добродетелях и в своих пороках. И, право, такую пару университет культуры не исправит, а подобный фильм больше не «испортит».

Но зачем показывать такое вот тем двоим двадцатилетним? Какое растерянное и недоуменное лицо было у светловолосой девушки. Ее сосед иронически улыбался, и это утешало: может быть, эта улыбка — противоядие против наглой, бездарной и воинственной пошлости.

Зачем показываются такие фильмы в заснеженном сибирском городе или в рабочем Донбассе, зачем они оскверняют чистоту советского экрана? Ведь в них все мелко: и поступки, и страсти, и желания, и цели. Крупно только одно: зоологическое и жирное желание жить для себя, жить во имя обмена веществ.

Мне кажется, что мы слишком многое в области культуры отдали в распоряжение финансовых органов. А ведь никакими рублями в графе «прибыль» нельзя возместить ту пагубную радиацию идеологического облучения, которому подвергаются миллионы советских зрителей, просматривающих такие фильмы.

А боевики типа «Великолепной семерки»! Здесь мы встречаемся с другой разновидностью кинонаркотика. То, что фильм этот делали люди понаторевшие в своем деле и даже одаренные,— бесспорно. Там имеется все для «успеха», есть даже и социальные мотивы: эдакая благородная подоплека в калейдоскопе побоищ и стрельбищ.

Там искусство, подлинное искусство, подделано мастерски, чтобы не оставить равнодушным ни одного человека в зрительном зале.

И если в первом «роскошном» фильме нет и признака настоящего таланта ни в характерах, ни в ситуациях, ни в образах, то, глядя «Семерку», нелегко устоять перед вихрем атак, подвигов, романтики, храбрости и бандитского «рыцарства».

И фильм достигает своей цели. Наши органы охраны общественного порядка недавно провели один небезынтересный эксперимент. Были опрошены находящиеся под следствием и уже осужденные молодые нарушители уголовного кодекса. В анкете, проведенной среди этих граждан, был вопрос: какой из фильмов, просмотренных в последний год, вам больше всего понравился? Девять десятых ответов гласило: «Великолепная семерка».

Что и говорить, факт красноречивый.

Как Вы понимаете, Людмила Павловна, я не призываю к тому, чтобы нанести урон полезной и нужной деятельности финансовых органов. Но, очевидно, если мобилизовать среди финансистов талантливых и глубоко мыслящих людей, а они там бесспорно есть, то можно найти такие мудрые решения, когда будут успешно решаться и финансовые проблемы и не будет наноситься урон советской художественной культуре. (Тем более что «Семерка», судя по уголовным процессам, приносит ущерб всякого рода.)

И если это произойдет, а в том, что это произойдет, я глубоко уверен, тогда будет возможность проводить через всю сеть клубов, дворцов культуры систематическую работу по эстетическому воспитанию народа средствами киноискусства.

Будем откровенны. Десятки, а может быть,

и сотни замечательных фильмов об искусстве всех видов и жанров находятся на вечном хранении в киноархивах. И широкий зритель, для которого они предназначены в первую очередь, их не видел. Для осторожности готов сказать—«почти не видел». А ведь у нас есть удивительные по силе воздействия ленты. Кинокамера настолько увлекательно показывает давно знакомые произведения искусства, что они раскрываются в еще доселе неизвестной эстетической новизне.

Подумать только, какие тут возможности! Может возникнуть специальное массовое кинообщество или творческое содружество любителей кинематографии, которые помогут проникновению таких фильмов в самую «глубинку» нашей страны. И к самому широкому зрителю. От старых до малых. От тех, кого надо эстетически перевоспитывать, до тех, чей художественный вкус можно формировать с первых же шагов.

Вы же знаете, что дети — это самый «талантливый» зритель. Вспомним творчество маленьких художников. С какой самозабвенной радостью первого чувства открытия мира работают дети, каким неизведанным инстинктом они подбирают «колорит» в своих рисунках. Нужно научиться разговаривать с ребенком на доступном ему изобразительном языке, не навязывая свое, взрослое, ви́дение, а в тактичной, умной форме раскрывая, развивая талант ребенка. Ведь совершенно бесталанных ребят нет. Это мы своими стараниями неуклюжих и поглощенных текучкой «воспитателей» упускаем «первоцвет» в становлении и формировании маленькой личности, да, личности. Ибо основы личности человека закладываются в раннем детстве.

И эстетическая культура, привитая вовремя, обязательно будет способствовать формированию и воспитанию гармонического человека будущего коммунистического общества. Роль киноискусства в этом процессе трудно переоценить.

Я помню, как на заре кинематографии в наш маленький железнодорожный поселок на Украине приезжали первые кинопередвижки. Наряду с душещипательными кинороманами с участием знаменитых артистов первых лет формирования киноискусства — Веры Холодной, Ивана Мозжухина и Лисенко — там всегда показывались и так называемые «видовые фильмы». В те времена была такая хорошая традиция.

Прошло около полустолетия, а я отчетливо помню и таинственные джунгли Амазонки, и пески Сахары, и берега Ганга, и многое другое. Почему сейчас все это исчезло с экранов? Вы скажете, что в какой-то мере эту брешь восполняет клуб кинопутешествий, систематически возникающий на телеэкранах. Да, это интересно и полезно, но ведь не мне Вам говорить о разнице между маленьким черно-белым экраном телевизора и широким цветным киноэкраном.

Знаем ли мы свою обширную и бесконечно прекрасную Родину? Видели ли мы по-настоящему романтику Красноярска, Сибири, там, где березы, склонившись с одного берега на другой, образуют белоснежные кольца в янтарной воде таежной речушки? Знаем ли мы тугайные заросли Аму-Дарьи или величавые пейзажи Памира, Киргизии, Урала и многое-многое другое?

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ

Написал эти письма и почувствовал, что я пишу как-то не так, как мне хотелось бы. И Вы были тысячу раз правы, шутливо предостерегая меня, что эпистолярная форма все равно не спасет от неприятностей. Вот уж сколько проблем пришлось затронуть, и каждая из них только намечена, «надкушена», и я уже представляю себе моих оппонентов с отлично отшлифованными упреками, что одного я не додумал, другого недоучел, третье слишком обобщил и т. д.

А может быть, все это излишнее беспокойство?

В прошлом письме я не довел до конца мысль о красоте нашей Родины. И первое, что мне хотелось бы,— это исправить одну неточность

Я совершенно упустил из виду те тысячи кинолюбительских фильмов, которые сняты и снимаются солдатами армии самодеятельного киноискусства. Но даже и они не спасают положения. Это стало заметно, после того как мы с Вами посмотрели интересный фильм о природе, задуманный Сергеем Образцовым и И. Греком.

А разве нельзя создать короткие новеллы о море, об океане — о бурном, гневном, грозном и о ласковом, добром, великодушном? А какое замечательное место заняли бы в такой новелле Бетховен, Бах, Моцарт!

А новелла о лесе? Ведь лес тоже можно показать и в вечно прекрасной целительной мудрости, и в девственной трепетной таинственной жажде жизни. Его можно и нужно показать и умирающим в стихийном пожаре и кричащим от боли и оскорбления при бестолковом и глупом уничтожении. И нужно, чтобы такие фильмы были обвинительными документами против равнодушия, чтобы они поднимали в каждом человеке доброе чувство любви к красоте нашей прекрасной Родины.

Вы представляете, какую симфонию можно написать и снять о лесе, просто о лесе, а не о лесозаготовках — об иван-чае, что выше головы, об аромате хвойного зеленого сумрака с огненными от закатного солнца вершинами! И может быть, пробужденный фильмом художник, который есть в душе каждого человека, помог бы разрешить трагически затянувшуюся эпопею о защите нашего «зеленого друга».

И тогда, возможно, не появилась бы и терпкая до горечи и уже усталая статья о защите леса Леонида Леонова в «Литературной газете». Ну, достаточно об этом, да и тема природы в киноискусстве, по существу, неисчерпаема. Вот только обращаться с ней нужно осторожно, уважительно и с тактом. Но это к слову. Хотя хочется спросить: почему же в подавляющем большинстве фильмов природа живет сама по себе, а события на экране развиваются сами по себе?

Но сегодня я хочу говорить о другом — о «втором зрении» — так, может быть, неточно и условно я называю то чувство прекрасного, которое живет в душе каждого и которое надо суметь разбудить, ту способность зрителя определить скрытый еще для многих подтекст в образном строе произведения (если, конечно, этот подтекст существует в фильме), без которой нет настоящего понимания искусства. И вот тут невольно возникает тревожащая мысль.

Да, народ выносит свой приговор произведению искусства, и наш зритель чутко реагирует на хорошее, если это хорошее имеет сильный эмоциональный заряд. Но, к сожалению, есть зрители, отлично разбирающиеся в том, что хорошо, и не всегда понимающие сразу, что плохо. Кинопошлость, сдобренная известной долей занимательности, часто нокаутирует на экране хорошие умные работы серьезных художников. И по этому поводу нельзя не беспокоиться.

Есть категория зрителей — поклонников только «развлекательных» фильмов. О вкусах, как говорится, не спорят. Но право же, нельзя все свои духовные интересы подчинять только этой сомнительной кинопродукции. Одна из увлекательнейших задач кино, как мне кажется, заключается в том, чтобы поднять зрителей от первозданных эмоций к миру глубоких переживаний, ввести их в волшебный гуманный мир подлинного искусства, когда каждая частица твоей души и твоего сердца, следуя за гражданским талантом художника, трепещет, воспринимая великие идеи нашего времени, наслаждаясь красотой человеческих поступков, вооружаясь гневом против всего, что мешает нам жить и трудиться.

Дорогая Людмила Павловна, мне бы хотелось попросить Вас в Вашем ответном письме затронуть в этой связи вопрос о простоте и элементарности, о цирковом «антре» в киноискусстве и о сложных, но ясных по чувствам и языку коллизиях. Я понимаю, какой «подарочек» я Вам преподношу. Но меня, как обычного кинозрителя, волнуют те странные отношения, которые установились между экраном и зрительным залом.

Каждый вечер в тысячи и тысячи кинотеатров приходят умные и вдумчивые люди, люди, которые создают все самое ценное, что есть на земле, — нашу советскую жизнь. Люди, много читающие и много знающие, люди с высокой внутренней культурой (пусть они не все одного уровня, но таких — подавляющее большинство). А на экране им преподносят иногда такое духовное убожество, что просто диву даешься. И что самое грустное — находятся еще потребители таких суррогатов искусства. Я понимаю, что талант не такое уже частое явление даже среди работников искусств. А исключительный талант встречается и того реже. Я знаю, что и труд кинематографиста — труд не только сложный, но и часто искусственно осложненный. И все же мне, не очень искушенному зрителю, кажется, что у творческого Союза работников кинематографии здесь широкое поле деятельности. Мне кажется, что мы, работники искусства, мало стали удивляться жизни, что мы считаем, будто уже все постигли, все знаем.

Человек быстро привыкает к самым большим, грандиозным явлениям. Вспомним, как поразил нас всех первый полет Юрия Гагарина, какой взрыв радости потряс наши серд-

ца! А вот полет Г. Титова мы уже воспринимали спокойнее, и еще спокойнее, как само собой разумеющееся явление, мы восприняли беспримерный полет двух небесных братьев — А. Николаева и П. Поповича. Но потом опять взлет восторга, вызванный подвигом В. Быковского и космической героини Валентины Терешковой.

Народ наш создает моря, перекраивает землю. А мы взираем на это просто — не чересчур ли просто?

Думать в масштабах наших дел мы научились, а вот чувствовать, а следовательно, и творить в этом ключе мы еще толком не можем. (А какое же это искусство, если в нем нет настоящего чувства?) Мы порой забываем, что только искусство своим волшебством может передать эстафету прекрасного, увековечить то, что творят сейчас миллионы. Вы меня извините за эту, может быть, излишне приподнятую и торжественную тираду, но право, мне кажется, что разговор о культуре чувства советского художника, о его эмоциональной вооруженности не менее важен, чем о культуре мышления.

Взволнованность художника. Мы всегда сможем обнаружить с первых же кадров фильма, взволнованны ли авторы, «болеют» ли они судьбами героев, пристрастны ли они в борьбе за светлое, гуманное и человечное. И тогда мы им верим, и тогда нам видно, что фильм создан, а не сконструирован, не собран из отдельных часто стерильно правильных, но равнодушно-холодных истин.

А бывает и так: ремесленник написал, ремесленник утвердил, ремесленник поставил, и вот тогда-то и появляются «шедевры», на которые можно привлечь разве что объявлением: «Дети до 16 лет не допускаются».

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

Людмила Павловна, Вас не очень смущает то, что я, увлекшись, нарушил границы своего жанра, ведь я намеревался писать как художник декоративного искусства, а забрел, видите, в запретную для меня зону общих вопросов кинематографии? Не сетуйте, пожалуйста, на меня за это самоуправство. Я постараюсь вернуться в свое родное русло.

Проблема цвета в кино. Людмила Павловна, не было ли у Вас ощущения, что иногда (я подчеркиваю — иногда) цвет в картине, если он неточно дозирован и нетонко трактован, расслабляет мускульную ткань событий, приземляет своей достоверностью высокий полет мысли, лишает ее философской глубины?

Мне иногда кажется, что цвет, каким он сегодня существует в палитре оператора, редко выражает большие чувства, он скорее существует как внешний покров явления искусства, а не как само искусство.

Вероятно, это крайности в такой сверхсуровой оценке цвета на экране. Очевидно, можно назвать имена операторов и фильмы, по отношению к которым эти упреки будут звучать как совершенно неосновательные.

Я не знаю, существует ли при разработке сценария режиссерского или постановочного плана специальная цветовая партитура, подобно той, что есть у композитора, и хватает ли времени и возможностей у оператора, чтобы воплотить ее в фильме так, чтобы она вошла в его ткань столь органично, как входит хорошая музыка. И связаны ли эти две богини прекрасного (цвета и музыки) не только между собой, но и с другими компонентами синтетического искусства, каким по праву является кино. Думается, что если и существует нечто подобное, то только в самой общей форме.

И опять позволю себе отклониться в сторону. Меня давно занимает проблема монументальности в киноискусстве. Как будто здесь все просто и элементарно. Кто станет спорить, что царя Эдипа нужно выражать иными художественными средствами, чем героев Чехова?

Речь о другом. «Прекрасное должно быть величаво»,— сказал поэт. Но ведь величие поступков, весомость характеров, внутреннее благородство чаще всего проявляются в простой бесхитростной форме, в живой и часто будничной действительности.

Так, значит, для того чтобы возвеличить героя или сферу его деятельности, нужно весь фильм поднять на котурны? Но не попадем ли мы тогда в плен напыщенности и фальши — этим верным спутникам и оруженосцам культа личности? Мне кажется, что у нас укоренилось наивное, почти школьное заблуждение в определении признаков монументальности.

Монументальное как большое. Об этом можно было бы и не говорить, если бы за ним не стояла опустошительная громоглас-

ность и фанфарное пустозвонство, когда астрономические (количественные) «показатели», будь то в живописи, скульптуре или кинематографе, подменяют подлинную монументальность характеров, поступков, ситуации, а главное, монументальность чувства.

Я боюсь высказать крамольную мысль, но мне кажется, что недаром Владимир Маяковский восставал против «бронзы многопудья», будь оно выражено десятками тысяч костюмированных статистов или многометровой парадной живописью.

Ведь если признать закон пропорций, который является одним из определяющих структуру художественного произведения законов, то какими же исполинскими качествами личности должен обладать «солист» (герой фильма), чтобы «выдержать» наличие такого сногсшибательного хора, и каков же должен быть эмоциональный заряд в драматургии и режиссуре, чтобы такого рода монументальность не смотрелась как ультрааттракцион?

Людмила Павловна, я не знаю, нужно ли в нашей с Вами переписке давать определение монументальности, ведь мы договорились, что это не научный труд, но, право, я не могу отделаться от мысли, что монументальность лежит где-то в глубинах человеческих чувствований.

Помните Амвросия Бучму в «Украденном счастье» и его знаменитую трехминутную паузу, заполненную такой гаммой переживаний, что казалось, вся жизнь вместилась в эти три «молчаливые» минуты?

А разве не об этом же говорят имена Качалова, Остужева, Шаляпина да и ныне здравствующего Черкасова? Очевидно, с ростом и мужанием человеческой личности, с ростом нравственного начала будут расти и монументальные образы в самой жизни, а следовательно, и в искусстве. Но можем ли мы ждать, пока эти процессы будут занимать все большее и большее место в нашем обществе? Вряд ли.

Мне кажется, что, отыскивая в жизни ростки человека недалекого будущего, искусство должно взращивать их как образец, как нравственный идеал.

Думается, что в нашей кинематографии должно быть показано более емко и убедительно рождение, борьба и развитие этического, а следовательно, и эстетического начала, и показано не элементарно, а со всей глубиной и мудростью. И тогда — я глубоко убежден — современный герой в нашем искусстве займет достойное место.

Вот написал такие высокие слова и смутился. Ведь создатель или создатели такого героя на экране, очевидно, не могут в нравственном, этическом отношении стоять ниже своего героя. Это подсказывает логика.

Правда, в истории культуры этот тезис, к сожалению, слишком часто нарушался, когда прославленный художник, увы, был ниже созданных им персонажей, но ведь то было в иных исторических условиях.

Вот здесь я, кажется, забрел в опасную зону, а истина «врачу—исцелися сам» может поставить меня в смешное положение, увести в рискованную область взаимоотношений художников с большой буквы. Захочется увидеть дружную творческую семью, где и скульптор, и режиссер, и писатель, и актер, и художник, и поэт — все вместе и каждый в отдельности будут радоваться не только своему личному успеху, но и успеху своего «конкурента» по искусству.

В общем, эта линия рассуждений ведет и автора и нашу переписку в голубые дали, а тут еще напрашивается набивший оскомину пример о подаренном А. Пушкиным Н. Гоголю сюжете «Ревизора», где-то маячит «Могучая кучка». В общем, трудный «кадр» вынес я на страницу своего письма. Умолкни, моя муза. Подальше от греха. Вернемся лучше на твердую почву проверенных рекомендаций. По-видимому, нам, работникам искусства, нужно не только учить народ, но и учиться у него. Ради бога, простите за столь «лобовой» вывод, за такую прямолинейность в повторении довольно популярной мысли. Готов выслушать упрек в любых «грехах», но не сказать этого нельзя. Закончить это письмо на мажорном аккорде мне не удается, хотя я сам редактор и знаю этот неписанный закон.

Что-то смутно стало на душе от сознания, что легче построить Братскую ГЭС и осуществить полет в другие галактики, чем очистить наши души от все еще живущих «шекспировских страстей» зависти, эгоизма, честолюбия, лицемерия и прочих «прелестей», которые пестовались в течение тысячелетий и достались нам вместе с телесными недугами, от которых мы, к счастью, избавляемся.

Хочется думать, что работа над образом героев сегодняшнего и завтрашнего дня будет приближать к этому идеалу и самих творцов духовных ценностей.

ПИСЬМО ПЯТОЕ

Итак, я опять берусь за перо после некоторого перерыва. За последнее время так много произошло событий в жизни нашего искусства. Вы, конечно, догадываетесь, что я имею в виду: встречи в Кремле и Пленум ЦК КПСС по идеологическим вопросам.

Я не знаю, мой уважаемый «оппонент», как себя чувствовали Вы на этой встрече, а у меня было довольно сложное ощущение. С одной стороны, я радовался тому, что у нас есть партия, которая предостерегла нас от ошибочных взглядов на роль искусства в нашей жизни, и не только предостерегла, но и помогла разобраться в сложных явлениях нашей творческой деятельности, помогла понять и ощутить силу искусства как могучего идейного оружия нашего народа.

А с другой стороны, мне было иногда жгуче стыдно за наше неумение разобраться в собственных ошибках, за то, что мы все, деятели искусства и литературы, очевидно не бесталанные, часто убеленные сединами, имеющие опыт и знания, наконец, солидную теоретическую подготовку, что мы при всех этих качествах не оказались на высоте положения, не сумели так обобщить недостатки художественной культуры, чтобы увидеть за ними тенденции, занесенные к нам чужими ветрами.

Почему же это произошло? Где, на каком этапе мы не досмотрели и что не досмотрели?

Мне кажется, что одна из причин, создавших эту сложную ситуацию, кроется, как это ни странно, в нашей профессиональной разобщенности. Мы все, художники разных родов и видов искусства, были поглощены решением только своих профессиональных задач, мы недостаточно внимательно относились к тому и интересовались тем, что делается у нашего соседа по искусству. И больше того, внутри каждой корпорации творческий деятель, заботясь о своем личном, не видел, а может быть, и не хотел видеть или знать, что думает, чувствует и создает его друг и собрат по искусству. А все это вместе взятое лишало глаз художника зоркости, ослабляло гражданственную линию в творческом процессе, притупляло остроту широкого государственно-партийного взгляда на явления искусства.

И еще одна особенность, которая не может не вызвать размышления, а может быть, и тревоги.

Мы шли вслед за явлениями жизни, а не впереди них. Чтобы быть более объективным и не разойтись с истиной, эту вину нельзя отнести ко всем деятелям литературы и искусства без исключения. Но в общих чертах, я думаю, эта мысль не далека от действительности.

А как известно, идя вслед, можно и отстать да и сбиться со следа. Мы, если не все, то многие из нас, жили как бы в прохладной и приятной сени великих свершений и грандиозных преобразований нашего народа, и мы довольно искусно научились ориентироваться в этой спокойной тыловой атмосфере и даже больше — научились играть как бы передовую роль учителей и наставников жизни.

А партия нам напоминала и указывала: идите в авангарде, а не поодаль, ведь вы духовная сила народа, вы прокладываете первые борозды прекрасного в душах людей. Ведь вы и есть наша верная гвардия бойцов на идеологическом фронте.

Увы, не каждый из нас прислушался к этому голосу, не каждый почувствовал себя бойцом, не каждый смог быть гвардейцем.

Я уже слышу возмущенные голоса: это же поклеп на работников искусства, автор писем недоучел, преувеличил недостатки, он слеп к положительным явлениям и т. д. и т. д. Давайте, Людмила Павловна, поставим точки над «и». Да, автор умышленно подчеркнул теневые стороны в нашей творческой деятельности. Но «крупный план» в этом жгучем вопросе, право, лучше, чем общий, где в благополучном равновесии плюсов и минусов можно, пожалуй, и не увидеть то, о чем нужно говорить искренне, прямо и нелицеприятно.

Мне хочется писать не державинские оды, а высказать то, что волнует, будоражит и не дает покоя не только мне. В искусстве нужна высокая правда жизни, а не ее суррогат, настоенный на мелких страстях и ничтожных фактах.

Не те сейчас времена и не те масштабы жизни, чтобы можно было обходиться полуискусством, полуправдой, полуискренностью. Нет, на белый экран наших идеалов должно лечь подлинное, а не мнимое, в идейных боях нельзя молчать, нужно говорить страстное, убежденное, партийное слово и говорить его не шепотом, а во весь голос.

Опять я сорвался на «трибунный тон», но в искусстве тема разговора обязывает.

Что такое талант? Мне кажется, что в бытующем определении талантливости есть одна неточность. Ее суть вскрывается в такой довольно популярной фразе или диалоге:

— Ну, как фильм?

— Да так, знаете, насчет идей там слабовато, но зато талантливо, черт его знает как...

Имеем ли мы право на подобную изоляцию идейной сути от такого драгоценного качества, как талантливость? Думаю, что нет.

Может ли быть талантливым враждебный нам фильм? Само собой разумеется, что не только может быть, но и есть фильмы, авторы которых «талантливо» ненавидят Советское государство. И все же из этого не следует, что мы в своих оценках произведения искусства или способностей художника можем быть бесстрастными. Забвение роли идейности приводит к односторонности оценок.

Волшебное свойство таланта, не контролируемое мыслью, часто приводит к драматическим коллизиям. Разве не талантливы фильмы «Неотправленное письмо» или «Иваново детство», разве не талантлива радужно-радостная лента «Человек идет за солнцем»? В обычном понимании это фильмы безусловно талантливые, но созданные скорее чувством, чем разумом, скорее творческими импульсами, чем целеустремленностью мысли. Есть в химии такой процесс, кажется, он называется кристаллизацией, когда насыщенный раствор, бывший до сего в жидком состоянии, при введении катализатора вдруг кристаллизуется, принимая четкую и ясную форму.

При известном воображении можно было бы считать идею художественного произведения таким катализатором, хотя это не очень удачная параллель, так как, конечно же, идея должна не добавляться в некую аморфную массу отвлеченной талантливости, а быть с изначала творческого процесса, органически рождая его.

Впрочем, таинство творчества не очень досконально изучено, в нем так много разного субъективного, неожиданного и еще не понятого, что выдвигать какую-то универсальную гипотезу было бы по меньшей мере неосторожно. Но одно мне кажется совершенно бесспорным: наше понятие талантливости, очевидно, должно носить более емкий характер, в него должны войти не только эстетические качества, но и глубокая высокоорганизованная мысль со своими социальными и нравственными идеалами.

Можно ли обвинить авторов упомянутых фильмов в отсутствии этих компонентов? Конечно, нет, это было бы несправедливое обвинение. Однако кованой конструкции в этих фильмах не оказалось, был нарушен какой-то из великих законов пропорции или, если хотите, композиции в высоком понимании этого слова.

Где-то была разорвана эмоциональная связь — нарушены контакты со зрителем, и как результат: народ фильмы не принял, и это, конечно же, трагично, потому что во всех этих произведениях есть много больших и малых открытий, которые при других условиях могли засверкать подлинным блеском.

Бесконечно трудна профессия режиссера, ведь он должен быть одновременно и пламенем и льдом. Буйная, часто непослушная фантазия должна все время проверяться уравновешенным, спокойным и даже прохладным рассудком. И очевидно, если эти два «непримиримых друга» делают одно дело, это, вероятно, и есть гениальность или, во всяком случае, нечто большее, чем талант.

На этом мне хочется закончить первую часть писем. Очень сожалею, что мне так и не удалось развить мысль о второй стороне монументальности, или, пожалуй, о монументальности «между строк», а может быть, точнее, об ассоциативной монументальности. Но это как-нибудь в другой раз, если, конечно, этот «другой раз» состоится.

Вот писал о стержне, о законченности, о четкости и ясности, а сам изложил довольно лохматые мысли и непричесанные соображения. Но лучше я, пожалуй, не смогу. Извините, дорогая Людмила Павловна, за эти разноценные рассуждения непрофессионала. Единственное мне оправдание — это моя, может быть, наивная, но искренняя любовь к самому массовому из искусств — волшебному искусству советской кинематографии.

МИХАИЛ ЛАДУР

Учителю, студенту, члену киноклуба

Продолжаем публиковать ответы на нашу просьбу сообщить свои пожелания относительно содержания и формы статей раздела «Учителю, студенту, члену киноклуба» (см. «Искусство кино», № 3 и 5). Ниже мы помещаем письма министра народного образования Таджикской ССР Р. Юсуфбекова, министра просвещения Белорусской ССР Н. Халипова, министра просвещения Латвийской ССР А. Эльвиха и министра просвещения Грузинской ССР Т. Лашкарашвили.

Главному редактору журнала «Искусство кино»

Появление на страницах Вашего журнала раздела «Учителю, студенту, члену киноклуба»— событие отрадное. Это ценное начинание встретит широкий отклик и поддержку педагогической общественности Таджикистана.

Советское киноискусство — самое демократическое и гуманное — должно занять одно из видных мест во всей учебно-воспитательной работе советской школы. Это неоспоримо. Однако, как правильно замечает редакция, это могучее средство эстетического и нравственного воспитания в наших общеобразовательных школах и вузах используется крайне недостаточно. Если учебные кинофильмы с каждым днем находят все большее и большее применение на уроках физики, химии, биологии, истории, географии и литературы, то художественные фильмы почти не используются в учебно-воспитательном процессе не только средней школы, но и высшей.

Безусловно, для большой кинематографии двери всех наших школ должны быть широко открыты. И это станет возможным лишь тогда, когда наш учитель будет сам хорошо подготовлен не только к пропаганде киноискусства, но и к организации художественного воспитания средствами кино.

Нет сомнения в том, что разговор с учителями и студентами, начатый Вашим журналом, послужит делу коренного улучшения учебно-воспитательной работы всех типов школ; он будет способствовать совершенствованию методики применения художественных и документальных кинофильмов в работе наших школ.

Можно надеяться, что практическим результатом начатого Вами разговора будет углубленная, систематическая наша совместная деятельность по вооружению учителей знаниями истории и теории кино, а также по широкому распространению тех элементарных знаний и навыков в области кинотехники, без которых подлинная кинофикация уроков и внеклассной работы среди школьников невозможна.

Мы поддерживаем предложения о создании учебных пособий по киноведению для педвузов и курсов усовершенствования учителей.

Обсуждение на страницах Вашего журнала вопроса о повышении роли кино в эстетическом воспитании учащихся должно быть подкреплено широким ознакомлением нашей юной смены с сокровищами советского киноискусства.

На наш взгляд, такие общепризнанные шедевры, как «Ленин в 1918 году», «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме и др., должны увидеть все подростки еще до окончания ими средней школы.

Просмотр наиболее удачных художественных фильмов, созданных по мотивам выдающихся произведений литературы, включенных в программы школы («Ревизор», «Гроза», «Капитанская дочка», «Иудушка Головлев», «Без вины виноватые», «Разгром», «Молодая гвардия» и др.), воспитывающих глубокие патриотические чувства («Петр I», «Александр Невский», «Богдан Хмельницкий», «Александр Пархоменко», «Волочаевские дни», «Адмирал Нахимов», «Суворов», «Кутузов», «Повесть о настоящем человеке» и др.), повествующих о жизни и деятельности великих творцов науки и искусства («Ломоносов», «Пирогов», «Шевченко», «Судьба поэта», «Суриков», «Юность поэта», «Мусоргский» и др.), наконец, таких документальных фильмов, как «Удивительное рядом», и других — о покорении природы, освоении Арктики, Антарктиды и космоса — должен быть включен в план воспитательной работы каждой школы.

Очевидно, необходимо облегчить продвижение указанных и им подобных фильмов во все без исключения учебные заведения. Такие фильмы должны быть постоянно в арсенале систематической воспитательной работы. Без этого невозможно планомерное, дифференцированное (в зависимости от возраста и применительно к требованиям школьных программ) воспитательное влияние на школьных кинозрителей.

Не секрет, что до сих пор многие из названных ценных в воспитательном смысле кинопроизведений, сойдя с «больших экранов», с трудом попадают в наши школы. Видимо, необходимо создать какие-то облегченные условия для повторного кинопроката в школах на условиях льготного тарифа.

Мы должны воспитывать умного зрителя, способного глубоко понимать произведения искусства.

Следует, быть может, создать несколько специальных кинофильмов, всесторонне анализирующих конкретные произведения киноискусства, и заострить в них внимание на специфике кино, чтобы стимулировать критическое воспитание кинозрителей.

Возрастающие запросы современной школы и ее воспитанников требуют более смелой и широкой экранизации произведений мировой классики, в частности, тех пьес, которые удачно поставлены лучшими театрами нашей страны: выдающиеся произведения сценического искусства должно видеть все население, и в первую очередь молодежь во всех уголках Советского Союза.

Вероятно, целесообразно больше внимания уделять и кинолюбителям (такие есть в наших школах, домах пионеров и вузах), объединять и учить их.

Все эти вопросы, как и многие другие, волнуют наших педагогов, призванных воспитывать нового человека, формировать его эстетические взгляды и вкусы.

Министерство народного образования Таджикской ССР, поддерживая инициативу журнала «Искусство кино», будет всемерно содействовать благотворному влиянию киноискусства на воспитание молодежи в школах и учебных заведениях нашей республики.

Министр народного образования Таджикской ССР Р. ЮСУФБЕКОВ

Главному редактору журнала «Искусство кино»

Министерство просвещения Белорусской ССР, приветствует создание в журнале «Искусство кино» нового раздела «Учителю, студенту, члену киноклуба», рассчитанного прежде всего на педагогическую и студенческую общественность.

Мы согласны с Вами, что школа еще недостаточно использует в своей работе такое могучее средство эстетического и нравственного воспитания молодежи, как художественное кино. Материалы журнала, обращенные к учителю, несомненно помогут работникам просвещения сделать кинофильм одним из сильнейших средств обучения и воспитания молодежи.

Желательно, чтобы в новом разделе журнала был помещен цикл лекций и статей, помогающих учителю получить элементарные понятия по теории и истории киноискусства, по технике современного кино. Чтобы печатались критические разборы кинофильмов на темы литературных произведений, изучаемых в школе, освещались вопросы методики их использования в учебной и внеклассной работе. Следовало бы также помещать материалы в помощь учителю и пионервожатому по организации и проведению интересных и увлекательных бесед с учащимися о кино, о творческой работе выдающихся деятелей киноискусства, по воспитанию у школьников любви и понимания этого сложного и глубокого искусства.

Министр просвещения Белорусской ССР Н. ХАЛИПОВ

Уважаемый товарищ редактор!

Министерство просвещения Латвийской ССР приветствует стремление журнала «Искусство кино» оказать помощь педагогам в деле воспитания подрастающего поколения.

Киноискусство стало в наши дни могучим средством коммунистического воспитания, мы согласны с Вами в том, что «настало время открыть большой кинематографии двери в советскую школу».

Мы присоединяемся к тем пожеланиям новому разделу Вашего журнала, которые были высказаны представителями органов просвещения Российской Федерации и других республик.

Нас беспокоит нехватка квалифицированных кадров, способных дать учителям широкие систематические знания по киноведению. Поэтому неоценимую услугу школе сможет оказать создание специальных учебных фильмов (кинокурсов) по киноискусству. Кинематография, служившая до сих пор мощным средством наглядности в преподавании других наук, может и должна рассказать языком кино и о себе.

Было бы неплохо, если бы на страницах Вашего журнала давались конкретные советы по методике использования таких фильмов.

Пока же эти кинокурсы не созданы, представляется возможным записать на магнитофонную ленту цикл лекций по основам киноискусства. В таких записях можно широко использовать иллюстративный материал — текстовые фрагменты из кинофильмов.

Тиражирование магнитофонных записей для институтов усовершенствования учителей, педвузов и даже школ не составляет особого труда.

И еще одно замечание.

Желательно, чтобы педагоги выступали на страницах журнала не только с пожеланиями и отзывами о тех или иных статьях, но и сами имели бы возможность рассказать об использовании киноискусства в деле эстетического и нравственного воспитания молодежи.

Министр просвещения Латвийской ССР А. ЭЛЬВИХ

Уважаемый товарищ редактор!

Введение Вами раздела «Учителю, студенту, члену киноклуба» нельзя не приветствовать.

Уже несколько лет в практику Министерства просвещения Грузинской ССР прочно вошло школьное кино как один из важных факторов просвещения, способствующий углублению знаний учащихся.

В нашей республике кинофицировано более трех тысяч школ (около 70 процентов), кино применяется здесь на уроках и во внеклассной работе.

В преподавании учебных дисциплин широко используются научно-популярные и школьные фильмы по литературе, истории, географии, физике, химии и другие.

Фильмы по вопросам трудового воспитания (по тематике «Все своими руками», «Школьный сад», «Юные животноводы» и другие), пионерские работы («Заветы Ильича молодежи»), о дружбе, товариществе, честности и правдивости окажут большую помощь школе в формировании характера учащейся молодежи, в ее эстетическом и физическом воспитании.

Наши пожелания редакции журнала:

Уделять большое внимание методике освоения новых учебных фильмов.

Освещать творчество новаторов промышленности, сельского хозяйства, в области науки, культуры и искусства.

Периодически освещать в разделе «Учителю, студенту, члену киноклуба» технику кинодела — сценарную, постановочную, демонстрационную и т. д.

Периодически печатать лучшие сценарии учебных фильмов.

Министр просвещения Грузинской ССР Т. ЛАШКАРАШВИЛИ

Л. ДЫКО

Сделано оператором

Идет по дороге человек, человек с тяжелой, страшной судьбой. Много пережил Андрей Соколов. Казалось бы, невыносимый груз лег на его плечи — ужасы войны, трагическая смерть любимой жены и детей, потеря родного дома. Но таков русский характер — не сломили, не согнули испытания этого сильного, мужественного человека, Человека с большой буквы. И жизнь, обернувшаяся к нему такой темной стороной, не перестает привлекать и манить его. Рядом с ним малыш, которому нужны опора, забота, любовь. Андрею же Соколову, сильному, доброму, мужественному, необходимо быть опорой, заботиться о людях, любить их.

И так, рядом эти двое идут и идут по дороге жизни, которая, мы верим, расцветет для них, порадует, согреет.

Так начинается фильм «Судьба человека». Уже из этой первой сцены мы многое узнаем о герое. И знакомимся с ним не только потому, что он рассказывает о себе. Само кинематографическое решение сцены, то, как она раскрыта и изображена на экране, помогает зрителю полнее и глубже понять происходящее, вызывает определенное настроение, сближает зрителя с героем, с его чувствами и мыслями.

Кинематографическое решение. Это способ ясно и точно выразить содержание средствами киноискусства, это трактовка содержания, оценка происходящих событий, вынесение им приговора. Это художественно-живописное изображение содержания на экране. Кинематографическое решение, говоря иносказательно, это лупа, через которую зритель увидит многое, не видимое в жизни простым глазом; это призма, преломившись сквозь которую, жизнь на экране заискрится, заиграет всеми цветами радуги, это тот самый «магический кристалл», сквозь который зритель видит на экране жизнь в самых ярких, типических ее проявлениях и узнает о ней большую правду.

Кинематографическое решение эпизодов и сцен рождается в результате творческого труда целого коллектива создателей фильма. Поэтому киноискусство называют искусством коллективным и синтетическим. Это значит, во-первых, что над фильмом работает не один художник, как, например, это бывает в живописи, музыке и других видах искусств, а большая группа художников — сценарист, режиссер, актеры, оператор и другие. Это значит, во-вторых, что индивидуальное творчество сценариста или оператора в фильме перестает существовать в изолированном виде, но, слившись с творчеством режиссера, актеров, художника и других, предстает перед зрителем как звено общего и единого кинематографического решения эпизода, сцены, фильма.

Зритель представляет себе работу сценариста и его вклад в создание фильма: он следит за развитием сюжета, за поступками действующих лиц, оценивает их характеры и знает, что в основе здесь лежит сценарий. Нагляден творческий труд актеров. Но о других творческих работниках, об их задачах, их мастерстве и искусстве зритель знает меньше. И в силу синтетического характера киноискусства не всегда может выделить, понять и оценить искусство кинооператора, кинохудожника.

Цель этой статьи — показать, какой вклад в общее кинематографическое решение фильма вносит один из основных членов творческого коллектива, съемочной группы — кинооператор. Цель этой статьи — раскрыть, что именно, как и какими средствами делает кинооператор для раскрытия содержания сцены, что зависит от его мастерства, в чем состоит его творчество, его искусство, каковы его выразительные средства.

Каждый, кого спросят, что делает кинооператор, легко ответит на этот вопрос. Он скажет: «Снимает фильм» — и при этом еще сделает кистью руки вращательное движение, показывая, как оператор «вертит ручку» киноаппарата.

Все это правильно. Оператор действительно снимает фильм и приводит в движение механизм кинокамеры. Правда, он уже не вращает ручки — ручной привод в киноаппаратах давно заменен электрическим или пружинным. Что же касается хорошо знакомого зрителю и привычного термина «снимать» фильм, то он нуждается в более полном раскрытии.

Операторское решение — композиция кадра и свет — помогает созданию актерского образа. «Броненосец «Потемкин». *Оператор Э. Тиссэ*

Здесь выбор верхней точки съемки подчеркивает внутреннее состояние героини фильма «На семи ветрах». *Оператор В. Шумский*

•

Съемка какого-либо объекта — это получение его изображения на пленке и в конечном счете на экране. Операторская техника дает возможность воспроизвести объект с предельной степенью точности. И получить на экране к о п и ю объекта совсем не сложно. Но советские кинооператоры понимают свои задачи шире и глубже, чем прямое копирование объекта съемки и простая фиксация на пленке всего материала, попадающего в поле зрения объектива съемочного аппарата.

В свое время великий русский ученый К. А. Тимирязев, любивший и широко использовавший в своей научной деятельности фотографию, в публичной лекции, прочитанной в 1897 году, выдвинул блестящую аргументацию в защиту фотографии как реалистического искусства. «Как в картине за художником-техником виднеется художник в тесном смысле, художник-творец, так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек; в ней должно видеть не одну природу, но и любующегося ею человека. Фотография, освобождая его от техники, от всего того, что художнику дается школой, годами упорного труда, не освобождает его от этого, по преимуществу, человеческого элемента искусства. Конечно, если фотограф будет щелкать направо и налево своим кодаком, снимая походя «интересные места», то в результате получится лишь утомительно пестрый инвентарь живых и неодушевленных предметов... Так ли относится к своей задаче истинный художник?»

Советские кинооператоры, которым нужно было решать те же проблемы, отнеслись к своим задачам как истинные художники-реалисты. От ремесла — к искусству! Не ф и к с и р о в а т ь пейзаж, актерскую сцену и пр., а и з о б р а ж а т ь их в определенном понимании, то есть в х у д о ж е с т в е н н о й т р а к т о в к е. Получать на экране не к о п и ю действительности, а ее х у д о ж е с т в е н н ы й о б р а з. Все средства операторского искусства — на решение идейно-художественных задач! Вот позиции, на которые встали советские кинооператоры.

Так родилось операторское решение фильма «Броненосец «Потемкин», шедевра мирового кино, в котором оператор Э. Тиссэ, один из основоположников советской кинооператорской школы, продемонстрировал всю силу изобразительных средств своего искусства. Нас и сегодня поражают кадры фильма, изумительно точно выражающие образ революции как своим глубоким содержанием, так и самим построением, яркой и выразительной композицией.

Так сформировался смелый почерк другого крупнейшего художника-оператора А. Головни. Его композиционное творчество в фильмах «Мать», «Потомок Чингисхана», «Конец Санкт-Петербурга» стало классикой, на которой воспитываются поколения молодых кинооператоров.

Так появились тонко-живописные кадры оператора Андрея Москвина, виртуозно владеющего светом и тоном, мастерски рисующего образ героев фильмов, великолепно передающего атмосферу действия.

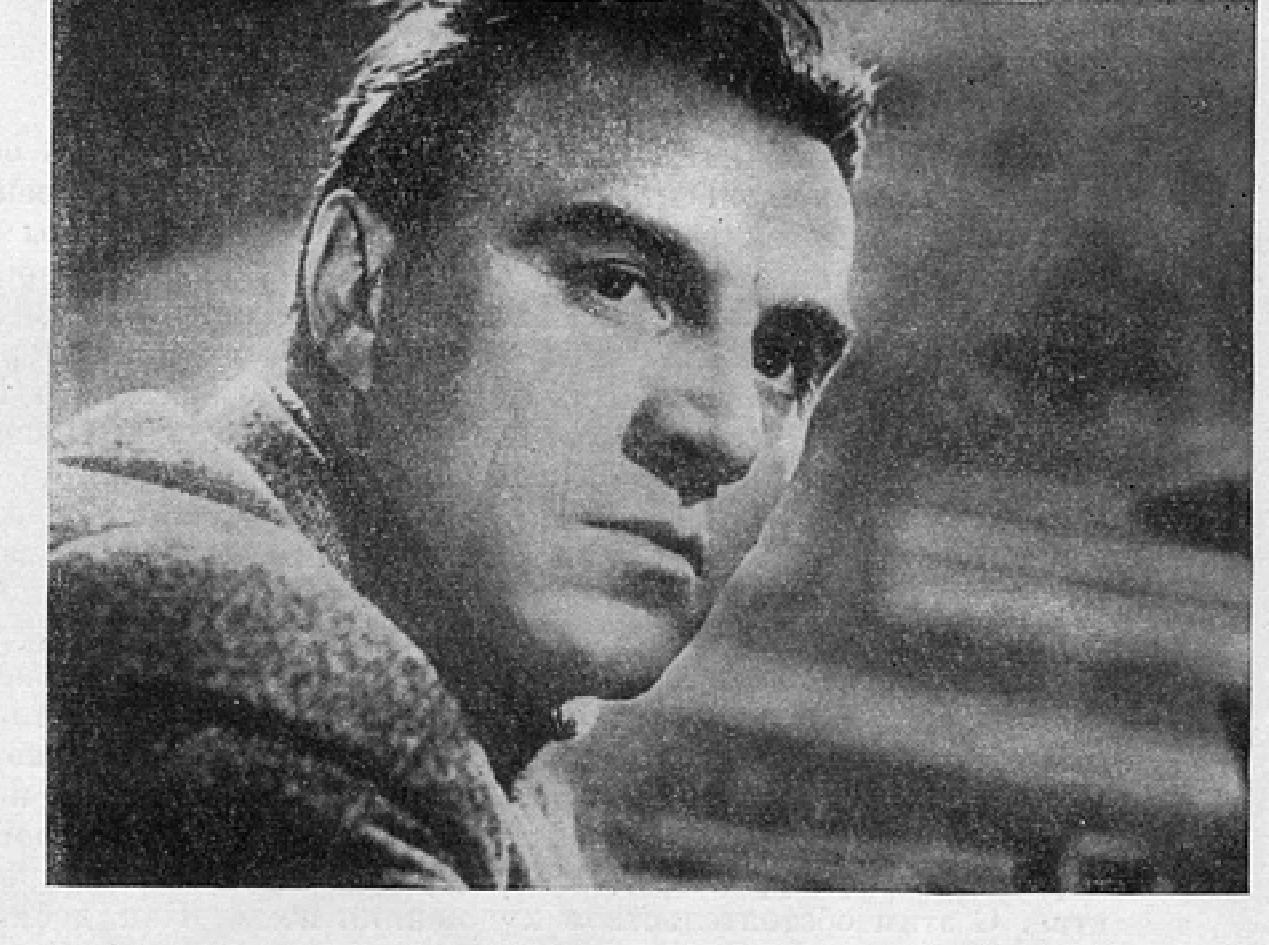
Так постепенно выкристаллизовались главные изобразительные средства операторского искусства — к о м п о з и ц и я, с в е т о в о е и т о н а л ь н о е р е ш е н и е кадра. Рассмотрим эти изобразительные средства подробнее.

Под линейной к о м п о з и ц и е й разумеется построение кадра, размещение отдельных его элементов в пределах кадрового пространства, установление их гармоничного соотношения и взаимосвязи. Точность композиционного решения предполагает сознательный и вдумчивый отбор материала, видимого в кадре, освобождение картины от всего случайного, несущественного. Точность композиции связана с умением акцентировать внимание зрителя на самом главном элементе кадра, на центральной части сюжетного материала. Как ясный язык помогает выражению мысли, так и точная композиция помогает выражению действия, и чем она более стройна, лаконична, отточена, тем легче зрителю понять внутренний смысл сцены.

С композицией в таком ее качестве встречаются художники и других видов искусств. Композиционным построением как средством четкого, ясного, доходчивого и впечатляющего раскрытия содержания произведения пользуются и живописец, и скульптор, и писатель. Но в искусстве кинооператора композиция имеет свою неповторимую специфику.

Технология съемки фильма такова, что он снимается покадрово, состоит как бы из первичных элементов — кадров, объединяемых монтажом в единое художественное целое. И при композиционном решении кадра оператор исходит из того, что единичный кадр не есть изолированная и законченная сама

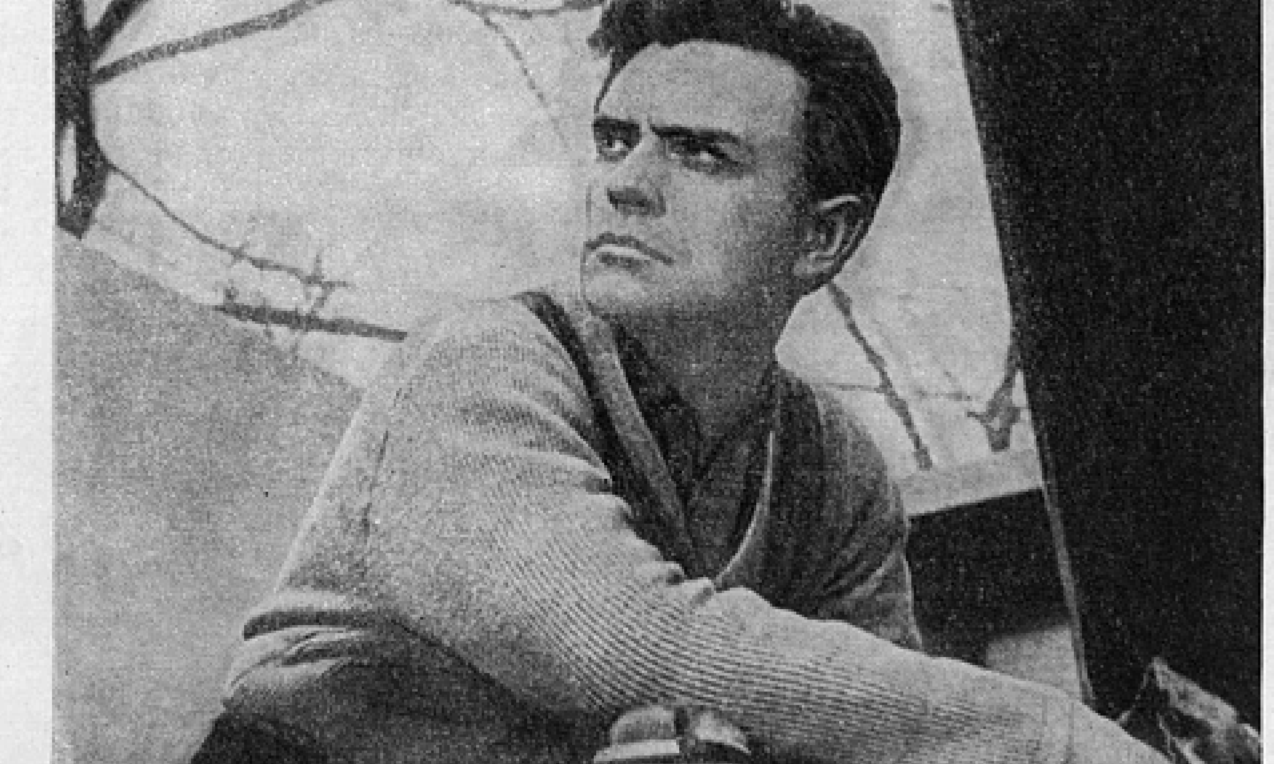
Изобразительные средства операторского искусства постоянно совершенствуются. Вот как в фильмах последних лет операторы помогают актерам глубже раскрыть внутренний мир своих героев



«Битва в пути».
Оператор В. Николаев



«Когда деревья были большими».
Оператор В. Гинзбург



«Люди и звери».
Оператор В. Рапопорт

в себе художественная картина, как, скажем, картина живописца. Каждый единичный кадр решается режиссером и оператором с обязательным учетом того, что в монтаже фильма ему предшествует и что будет следовать за ним. Таким образом, оператор компонует не просто каждый отдельный кадр фильма, но, строя его, думает о композиции эпизода в целом. Композиция кадров с учетом их последующего монтажного объединения, установление изобразительной связи монтажного ряда кадров есть первая и важнейшая специфическая особенность композиционного творчества кинооператора.

Определяет специфику композиции кадра и то принципиально новое обстоятельство в построении кинематографического изображения, что в фильме передается движение, перемещение фигур и предметов в пространстве. С этим обстоятельством художники не встречаются ни в одном виде изобразительного искусства, кроме кинематографа. Подвижные части изображения, подвижный съемочный аппарат, перемещающиеся в ходе съемки точки зрения, с которых киноаппарат «видит» объект,—как расширяются возможности композиционных решений кадров!

Посмотрим, как используется композиция кадра для решения художественных задач.

Зрителю хорошо известно имя очень интересного и постоянно ищущего кинооператора Сергея Урусевского. Одна из его ярких и особо запомнившихся работ — фильм «Летят журавли». В этом фильме есть сцена проводов Бориса, добровольцем уходящего на фронт. Действие происходит на школьном дворе. Здесь собрались и отъезжающие и те, кто пришел проводить их. Двор буквально забит людьми. Аппарат движется среди этой толпы, показывая зрителю с очень приближенных точек сцены расставания, юные мужественные лица, горе матерей, слезы невест. Оператор, стремясь перенести на экран пульс этой бурлящей жизни, находит особое композиционное решение кадров сцены. Они, как правило, плотно заполнены, на экране не остается ни сантиметра свободного пространства — всюду люди, люди, люди... Сцена монтируется из средних и крупных планов, снятых движущимся, перемещающимся в пространстве аппаратом, и композиция их, как правило, разомкнута. Это значит, что рамка кадра срезает фигуры людей, что чаще всего на экране мы видим ограниченное пространство, детали сцены, небольшую часть общего действия. Такое композиционное решение сцены дает прекрасный эффект: мы все время как бы находимся рядом с героями, в самой гуще событий. Мы видим, что война, ураганом ворвавшаяся в жизнь героев фильма, подняла народные массы; что таких, как Борис и Вероника, сотни, тысячи; и драма двоих перерастает в подлинно народную трагедию. Так кинематографическое решение, и искусство кинооператора в частности, раскрывает глубокий внутренний смысл сцены.

Иное композиционное решение кадров использует оператор Э. К. Тиссэ при съемках фильма «Александр Невский». Этот фильм также является классическим примером слаженности композиционного рисунка, четкости, стройности, лаконизма в решениях темы. Но решения здесь другие.

Как добиться лаконичности, предельной четкости и строгости в композиционном рисунке кадра? Ответ на этот вопрос, указывающий на одну из возможностей получить строгую, лаконичную композицию, мы находим в записях оператора Э. К. Тиссэ. «Подбор цветов костюмов, декораций, правильный выбор натуры играют решающую роль в работе над композицией кадра. Все это необходимо для того, чтобы избавить кадр от «засоренности», — пишет он в одной из своих статей*.

Выбор натуры, подбор костюмов безусловно сыграли значительную роль в изобразительном решении фильма «Александр Невский». Просматривая этот фильм, мы замечаем, что часто кадр строится на сопоставлении всего двух цветов, двух элементов композиции — черного и белого; например, в кадре или в монтаже двух соседствующих кадров сопоставляются фигура немецкого «пса-рыцаря» в белом шлеме и белом плаще и монументальная фигура русского воина в поблескивающей темной кольчуге. В кадре только два этих контрастирующих тона. Никаких промежуточных тонов. Такой контраст образно передает остроту конфликта. А бывает и так, что весь кадр решен только в одном светлом белом тоне. Вспомните, как скачут по льду Чудского озера безликие в пугающих шлемах немецкие рыцари. На фоне белой поверхности льда развеваются их белые плащи, белыми же плащами покрыты их боевые кони. Этот материал придает изоб-

* Э. Тиссэ, Как мы готовились к «Александру Невскому», 1938.

Оператор А. Головня использует верхние и нижние точки съемки для образной характеристики обстоятельств действия. «Мать»



ражению на экране необычайную тональную собранность, служит основой строгого колорита кадра.

В ряде эпизодов фоном для развивающегося действия служат однотонно-светлые белокаменные стены древнего Новгорода. И фигуры переднего плана проецируются на этот светлый фон обязательно в четком и контрастном тональном сопоставлении. Отсюда — четкость, ясность композиционного рисунка, порой приближающегося к графике.

Так рождается строгий лаконизм изображения.

Помогают этой графической выразительности кадров и выбираемые оператором точки установки съемочного аппарата. Иногда он оказывается очень высоко, и тогда мы видим четкие шеренги русских войск на чистом белом фоне снега или скачущую по льду озера немецкую конницу. Такие точки помогают зрителю хорошо ориентироваться в происходящем и почувствовать напряжение боя, силу драматизма событий.

Но чаще оператор пользуется нижними точками съемки. При этом предметы и фигуры, расположенные в непосредственной близости к точке съемки, или, как еще говорят, находящиеся на переднем плане, проецируются на фон неба. И, конечно, они отчетливо рисуются на этом спокойном и свободном от ненужных деталей фоне. Так из кадра исключается все, что может «засорить» его, перегрузить лишним материалом. Так оператор добивается необходимого акцента на переднем плане, где развертывается основное действие.

С нижних точек на фоне неба снимается и большинство крупных планов, портретов, что вносит в трактовку образов некоторую романтическую приподнятость, величавость. А каким живописным представляется в кадрах фильма этот фон неба с изумительным, фантастическим рисунком облаков на нем! С помощью светофильтров оператор «управляет» тональностью неба: нередко мы видим его сурово потемневшим, свинцовым — таким делает его оранжевый светофильтр, установленный перед объективом киноаппарата, — и тогда облака особо выделяются на этом притемненном фоне своей сверкающей белизной. В других кадрах небо светлым и легким куполом раскидывается над необозримыми просторами великой Руси. Таким образом, и этот композиционный элемент кадра, включенный в общий изобразительный строй картины, помогает решению драматургических задач.

И если уж мы заговорили о точках съемки и их значении для композиционного решения кадра, то стоит обратиться еще к одному примеру, убедительно раскрывающему силу операторского приема, операторского решения сцены.

Фильм «Судьба человека». Сцена поединка Андрея Соколова и вражеского летчика, обстреливающего и бомбящего дорогу, по которой идут машины. Как снята эта сцена? Как выбраны оператором В. Монаховым точки съемки? Сцена снята так, что зритель не просто наблюдает происходящее со стороны, а словно вводится в сцену, словно сам становится участником действия. Такова сила необычайно «активных» точек съемки, такова выразительная мощь операторского приема, что теперь зритель занимает именно ту позицию, которая необходима для самого острого восприятия сюжета. Зритель видит дорогу сверху, с точки зрения летчика (съемка с вертолета) и содрогается от ясного ощущения так хорошо видимой цели: внизу, как на ладони, — автомашина, которую, мы знаем, ведет Андрей Соколов. Затем точка съемки меняется, зритель оказывается на месте Соколова, за рулем автомашины, и через ее ветровое стекло видит самолет, с бешеной скоростью сближающийся с целью, словно атакующий самого зрителя.

Грохот взрывов... Темнота... Все происходящее мы осознаем через восприятие героя: и наступившую жуткую тишину, и приближающиеся к нему неясные, расплывающиеся фигуры немецких солдат. А как изменился пейзаж! Оператор решает его в низкой темной тональности, четкими линиями — на экране возникает мрачная графика проволочных заграждений, развороченной взрывами земли, обгоревших деревьев.

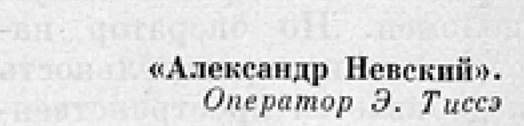
Так композиционное решение кадров сцены помогает выражению ее содержания.

Другим не менее важным изобразительным средством операторского искусства является свет, освещение объекта съемки.

Изображение возникает на светочувствительном слое негативной, а затем и позитивной пленки под действием света, отраженного снимаемым объектом и прошедшего через объектив съемочного аппарата к светочувствительному слою. Но свет не следует понимать только как технический фактор, позволяющий получить изображение на пленке.

Лаконичны по композиционному решению кадры, построенные на сочетании черного и белого тонов





«Александр Невский».
Оператор Э. Тиссэ

«Алешкина любовь».
Оператор К. Петриченко



«Дикая собака Динго».
Главный оператор В. Фастович, операторы А. Сысоев и В. Пономарев

Значение освещения при киносъемках не исчерпывается этой его технической стороной, оно имеет и большой художественный смысл.

Можно без преувеличения сказать, что свет для оператора — это его палитра, что зависящие от характера освещения контрасты света и тени, светотональные переходы, то есть распределение и соотношение тонов в кадре — это его краски, с помощью которых он «пишет» изображение на пленке и экране.

Меняя характер освещения, можно получить самые различные по рисунку и тональности кадры; используя художественные возможности этого удивительно гибкого изобразительного средства операторского искусства, можно добиться разной художественной трактовки происходящих событий, усилить характеристику героев и персонажей фильма, способствовать возникновению у зрителя определенного настроения.

Вспомните, как в «Судьбе человека» световая среда подчеркивает обстановку, оттеняет и углубляет драматизм сцены в церкви, куда немцы на ночь поместили пленных. Полутемный интерьер. Общее мягкое сумеречное освещение. А сквозь пробоины в стенах и потолке падают яркие пятна света, в силу противопоставления, контраста только подчеркивающие мрачность сцены.

Начинается гроза. Блеск молний разрывает темноту. На миг ярко освещается глубина кадра, и мы отчетливо видим полусилуэты людей, находящихся на переднем плане. Затем все снова погружается в темноту.

Эта мрачная живописность изображения, это сопоставление тяжелой темноты и ярких вспышек света, это резко меняющееся, тревожное освещение как нельзя более соответствуют напряжению сцены и ее трагедийному содержанию, органически вытекают из него.

Так же уверенно и точно работает оператор В. Монахов и с освещением «натуры», то есть при съемках в обстановке живой природы. Эпизод в каменоломне. Палящее солнце. Раскаленный камень. Зной. Эту сцену оператор снимает при «переднем свете»: солнце находится за съемочным аппаратом и посылает свои лучи на объект с этого направления.

Решение смелое. Такой свет редко используется при киносъемках вследствие его невыразительности. Действительно, в этом случае все видимое пространство заливается светом равномерно, близкие и далекие предметы имеют равную освещенность. Тени от фигур и предметов падают назад и становятся невидимыми с точки съемки. В результате изображение лишается «красок», переходов тонов, рисунка светотени и становится вялым, монотонным. Почему же оператор В. Монахов остановился в этом случае именно на таком «невыгодном» освещении? Что продиктовало ему этот выбор?

И на этот раз выбор светового рисунка продиктован содержанием сцены. Передний свет, заливающий все пространство кадра, как нельзя лучше передает зной, раскаленную атмосферу каменоломен. Но оператор находит средства преодолеть невыразительность переднего света и добивается пространственного, глубинного изображения: он закрывает передний план специальными затенителями, отбрасывающими на близлежащие предметы тень, он применяет пиротехнику, задымление глубины кадра. Оба эти приема передают эффект воздушной перспективы. Пространство передается еще и за счет того, что фигуры людей на широких общих планах, где действует огромная массовка, резко сокращаются в масштабе по мере удаления от кинокамеры.

Из разобранных примеров можно сделать вывод: советские кинооператоры, вооруженные в своем искусстве методом социалистического реализма, всегда стремятся к жизненной правдивости светового рисунка кадров. Основным принципом их работы со светом является тонкое использование жизненно-реальных эффектов освещения для художественного решения сцены. Это подлинно реалистическое понимание художественных задач, живая традиция, восходящая к творчеству прославленных советских кинооператоров Э. Тиссэ, А. Головни, А. Москвина.

А. Москвин по праву считается большим мастером правдивого, образного и живописного светового решения кадров и сцен снятых им фильмов. Свет в его работах всегда связан с содержанием и настроением сцены и удивительно тонко передает обстановку, атмосферу действия. В этом смысле очень показательно операторское решение фильмов «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона». На экране мы часто видим действующий источник света — лампу под абажуром, уличный фонарь, окно комнаты, через которое льется солнечный свет, узкое оконце камеры-одиночки и пр.

При съемке с нижней точки фигуры переднего плана вырисовываются на фоне неба



«Александр Невский». *Оператор Э. Тиссэ*

«Я, бабушка, Илико и Илларион». *Оператор Г. Калатозишвили*

«Александр Невский». *Оператор Э. Тиссэ*

Кадры, решенные в светлой тональности

«На семи ветрах». *Оператор В. Шумский*

Для передачи настроения сцены оператор использует темную тональность.
«Чистое небо». *Оператор С. Полуянов*

Оператор использует характерные особенности этих реальных эффектов освещения для получения художественного эффекта на экране. Яркое световое пятно у фонаря; угасание яркостей по мере удаления от источника света; игра светотени, переходы тонов, характерные для данного источника, — такое освещение как бы переносит зрителя в реальную обстановку, сообщает изображению на экране жизненную достоверность.

Но это, конечно, не просто использование света свечи, лампы и т. п. Это приемы художественного воссоздания атмосферы действия для усиления настроения, пронизывающего эпизод; для передачи колорита питерской рабочей окраины; для портретных характеристик героев фильма. Не случайно режиссер Г. Козинцев в свое время сказал, что оператор А. Москвин не только фиксирует создаваемый актером образ, но и создает его вместе с актером.

И, наконец, мы должны сказать еще об одном действенном и тонком изобразительном средстве операторского искусства — о тоне, тональном рисунке кадра. Тональное решение кадра в киноискусстве имеет тот же смысл, что и колорит, сочетание цветов в произведениях живописи. А при съемке цветного фильма кинооператор встречается с решением колористических задач, с подбором и установлением взаимосвязи цветов уже впрямую.

Под тональным рисунком кадра подразумевается сочетание и соотношение тонов, образующих изображение; степень светлоты основного тона; контраст и характер тональных переходов; количество тонов, участвующих в построении изображения, или, как, еще говорят, «длина шкалы тонов».

Сопоставление резко контрастирующих тонов рождает кадры четкие, лаконичные, графичные, примеры чего мы видели в фильме «Александр Невский». Сопоставление близких по светлоте тонов дает возможность получить кадры с тонким и мягким тональным рисунком, таким, например, какой радует нас в фильмах, снятых оператором А. Москвиным.

Длина тональной шкалы—это как бы палитра красок, использованная художником для картины. Короткая шкала определяет строгость тонального рисунка изображения, словно написанного одной-двумя красками. Длинная шкала тонов — это использование всей гаммы красок, всего многообразия тонов от черного до белого при большом количестве промежуточных, разнообразных серых.

Тональное решение кадров зависит от многих факторов, главными из которых являются тональная характеристика снимаемого объекта и характер освещения. Имеют также большое значение негативная пленка, светофильтры и другие технические средства, использованные оператором при съемке. И требуется прекрасное владение операторским мастерством и операторской техникой, чтобы привести в единство всю эту систему средств и добиться точного и строгого колорита экранного изображения.

В работах советских кинооператоров Е. Андриканиса, Б. Волчека, Ю. Екельчика, Л. Косматова, А. Москвина мы можем увидеть виртуозное владение тоном и колоритом как средствами художественного выражения идейного содержания фильма. Всесоюзный государственный институт кинематографии и его операторский факультет по праву могут гордиться своими выпускниками, молодым поколением талантливых кинооператоров, — имена Г. Лаврова, В. Монахова, В. Юсова и других хорошо известны зрителю.

Важно отметить, что в фильмах, снятых этими операторами, тональный рисунок, как и другие средства операторского искусства, нигде не становится самоцелью, погоней за чисто внешним эффектом, он всегда используется как одно из средств создания кинематографического образа.

Необходимо сказать еще об одном важном приеме операторского мастерства, составляющем драгоценную особенность киноискусства. Речь пойдет о съемках с движения. В современном киноискусстве этот прием нашел такое широкое развитие, что невозможно представить себе почти ни одного большого эпизода фильма, где движение аппарата не было бы использовано для изобразительного решения сцены.

Часто движение аппарата возникает вслед за движением актера, органично сливается с темпом движения массы людей и уже не воспринимается как движение камеры, а лишь дает зрителю возможность все время быть рядом с героями фильма, видеть их вплотную, волноваться вместе с ними, вместе с ними брести по воде или бежать по улицам города.

Операторы используют эти возможности «динамичных композиций» в их полную силу.



«Дикая собака Динго». *Главный оператор В. Фастович, операторы А. Сысоев и В. Пономарев*

«Возвращение Максима». *Оператор А. Москвин*



Кадры с тонкими и мягкими тональными переходами

И если уж в поисках примеров мы не раз обращались к работе оператора В. Монахова в фильме «Судьба человека», то посмотрим, как он применяет съемки с движения. Они особенно впечатляюще использованы в эпизодах побега Андрея Соколова из немецкого плена.

Вот Андрей Соколов осторожно встал, двинулся в сторону леса. Аппарат покидает статичную точку и движется вслед за Андреем. Сначала это движение идет очень медленно, очень осторожно. Но вот Андрей ускоряет шаг, бежит. Нарастает и темп движения аппарата. И когда Соколов буквально мчится по лесу, бежит так быстро, как только возможно, бежит из последних сил, то и киноаппарат не отстает от него, и характер движения киноаппарата удивительно точно совпадает с характером движения бегущего человека. И вот теперь, словно глазами Андрея Соколова, мы видим и чудесный лес с утренней туманной дымкой, и искрящийся и переливающийся солнечный свет — всю красоту природы и свободы, которой так долго был лишен человек в плену.

А как выразительна композиция последних кадров этой сцены, снятых опять-таки движущимся аппаратом, с вертолета! Все большее и большее пространство раскрывается в кадре, так как вертолет, а с ним и съемочный аппарат постепенно удаляются от объекта съемки. Все шире и шире просторы полей, на которых колышутся, переливаются хлеба, словно убаюкивают, качают, скрывают усталого человека...

Необыкновенно точно использует возможности движущегося киноаппарата оператор С. Урусевский. На XI Каннском кинофестивале, где кинофильму «Летят журавли» был присужден главный приз — «Золотая пальмовая ветвь», он получил специальную премию «За виртуозное владение кинокамерой». А виртуозное владение кинокамерой — это умение использовать ее для того, чтобы ввести зрителя в обстановку действия, это использование возможностей кинокамеры для создания правдивых и тонких кинематографических образов.

●

Высокая художественность работы советских кинооператоров объясняется прежде всего именно таким пониманием смысла своего творчества. Э. Тиссэ в уже упоминавшейся выше статье «Как мы готовились к «Александру Невскому» пишет, в чем, собственно, он видел сущность своей работы. «Требовалось организовать и подчинить все изобразительные средства одной творческой цели, одной задаче. Требовалось передать идею и смысл героического похода великого русского народа против агрессора — Тевтонского ордена, наголову разбитого в Ледовом побоище на Чудском озере 5 апреля 1242 года». Заметьте, в центре внимания оператора не чисто изобразительные задачи, не поиск внешней выразительности, а работа над содержанием, поиск средств его художественного воплощения.

Итак, необходимая зависимость операторских решений от драматургии и режиссерского замысла. Итак, каждый использованный прием, каждое изобразительное средство — на службу идейно-художественным задачам. Итак, тонкое понимание характеров, настроения, состояния героев фильма и выражение характеров средствами операторского искусства. Это и есть главные задачи оператора.

Вот почему анализ операторской работы в любом эпизоде фильма мы начинаем с изложения содержания эпизода, с его режиссерской разработки, которая, кстати сказать, часто делается при участии кинооператора, особенно в прочно сложившихся творческих коллективах, работающих в одном составе над целым рядом фильмов.

Вот почему в хорошо снятых фильмах мы словно и не видим профессиональной работы кинооператора. Она прочно входит в общее изобразительное решение, органично сливается с ним, и это — лучший показатель тонкого и высокохудожественного искусства кинооператора.

Вот почему почерк оператора резко меняется в зависимости от того, какой материал он снимает, над каким фильмом и с каким кинорежиссером он работает. Вспомним фильм «Шинель», снятый А. Москвиным в 1926 году. Тема маленького человека, задавленного николаевской канцелярией и каменной громадой города; сны, фантастические видения; гротеск преувеличения, свойственные Гоголю, — вот материал, над которым предстояло работать кинооператору. И он прибегает к резким масштабным противопоставлениям тщедушного Акакия Акакиевича Башмачкина и каменно-чугунной громады Петербурга. Используются нижние точки съемки, и мы видим город, интерьер

и фигуры людей с необычных и непривычных точек. Необычно и освещение, тени в кадре ломаются и принимают причудливые формы.

Тот же оператор Москвин снимает высоко оцененную зрителем трилогию о Максиме. Эти фильмы — наглядный урок истории, в них действует народ-герой, люди из народных масс, в них рассказывается о революционных событиях. Такой материал продиктовал оператору иное изобразительное решение. Простота и естественность композиционного рисунка. Правда света. Никаких специальных броских операторских эффектов. Четкая, буквально плакатная композиция кадров, многие из которых надолго врезаются в память (например, кадр, в котором Максим взбирается на фонарный столб, бросая демонстрантам: «Бастуйте, товарищи!»).

Строгая жизненная правда и заключенный в ней драматический накал истории — вот что выражает в своем творчестве весь съемочный коллектив, и А. Москвин в частности.

●

Мы начали наш краткий очерк об искусстве кинооператора с изложения содержания начальной сцены фильма «Судьба человека». Мы обратили внимание на ее выразительное кинематографическое решение. И теперь, более полно представляя себе творческие задачи кинооператора, возможности операторской трактовки содержания и образов фильма, арсенал изобразительных средств операторского искусства, проанализируем работу В. Монахова в этой сцене и определим его вклад в ее образное кинематографическое решение.

Весна... Солнце... На экране могло быть очень светло, солнечно, ясно. Мы можем теперь сказать, пользуясь операторской терминологией: сцена могла быть решена в легкой светлой гамме тонов, в радостном, солнечном колорите. Но настроение сцены иное, и оператор выбирает для нее иное колористическое решение. Мы видим на экране очень раннюю весну.

Эта пора весны выбрана для съемки не случайно. Да, весна пришла. Пришла она и для Андрея Соколова. Он слышит щебет птиц, он видит высокое небо с плывущими по нему облаками, он наслаждается просыпающейся природой. И мы вместе с Андреем Соколовым любуемся этой красотой, ибо оператор удивительно тонко почувствовал и передал ее на экране.

Но еще долго-долго не затянутся глубокие душевные раны Андрея, и до светлой, солнечной, ясной, теплой весны ему еще далеко. Вот какое душевное состояние героя раскрывает нам оператор своей живописной трактовкой весеннего пейзажа. Вот откуда рождается несколько приглушенная тональность кадров сцены, выдержанных в серых тонах и несколько суровом колорите.

Аппарат все время находится в движении. Это позволяет зрителю следовать за актером, внимательно следить за ним, что крайне важно, так как в этой сцене мы впервые встречаемся с героем, знакомимся с ним.

В сцене есть крупные планы, портреты Андрея Соколова. Они еще полнее раскрывают его внутренний мир, душевную силу, человеческую красоту. Для решения портретных кадров оператор использует заднебоковой свет. Световой поток яркими бликами очерчивает контуры, оставляя лицо неосвещенным. Теневая часть лица подсвечивается точно дозированным рассеянным светом, что позволяет получить хорошую проработку его объемно-пластической формы. И как выразительны эти усталые и добрые глаза, поблескивающие в отраженном свете!

Так работают советские кинооператоры, прочно стоящие на позициях социалистического реализма. Они отлично сознают всю ответственность художника перед народом, так как трудятся в области искусства массового, являющегося активным проводником идей коммунизма.

БИБЛИОГРАФИЯ

Е. Андриканис, Записки кинооператора, «Искусство», 1956.

А. Гальперин, Глубина резко изображаемого пространства при кино- и фотосъемке, «Искусство», 1958.

А. Головня, Свет в искусстве оператора, Госкиноиздат, 1945.

А. Головня, Съемка цветного кинофильма, Госкиноиздат, 1952.

Р. Ильин, Техника съемки фильма, «Искусство», 1959.

Р. Ильин, Юрий Екельчик, «Искусство», 1962.

Л. Косматов, Операторское мастерство, «Искусство», 1962.

Н. Крючечников, Композиция фильма, «Искусство», 1960.

М. Меркель, Включить полный свет! «Искусство», 1962.

Джон Говард ЛОУСОН

TV, США

Мысль о том, что телевидение (или, как называют его в США и других странах, TV—Ти-Ви)— искусство, удивила бы большинство американцев. Для них малый экран — случайное развлечение или предмет домашней обстановки; во всяком случае, он настолько вошел в рутину повседневной жизни, что, казалось бы, не имеет отношения к более сложным и изысканным формам творчества.

Многие из нас понимают, что хроникальные и документальные передачи, последние известия и показ политических дебатов между кандидатами на пост президента имеют серьезное политическое и социальное значение. В целом большинство разумных американцев сожалеет о том, что в телевизионных передачах в США такую большую роль играет насилие, влияние которого на детей и юношество неоднократно подвергалось серьезной критике. Но все это обычно рассматривается как вопрос социологический, а не как проблема эстетического порядка.

Изображения и звуки, возникающие на миниатюрном экране, не изучались до сих пор в Соединенных Штатах как драматургический материал. А ведь этот материал позволяет судить об использовании столь мощного средства, как телевидение, для воспроизведения сюжетов, в которых воплощены специфические и конкретные взгляды на человеческие взаимоотношения.

Такое исследование особенно необходимо в настоящий момент, когда в Соединенных Штатах все более широко признается тот факт, что во всей системе телевизионных передач имеются серьезные недостатки.

В данном обзоре мы ограничимся телевизионной драматургией и рассмотрим главным образом получасовые и часовые «серийные» передачи, в невероятном количестве предлагаемые зрителю.

Существуют, разумеется, и другие формы драматических передач — фильмы, постановки классических и современных пьес, пространные «спектакли» различного типа, а и иногда пьесы, написанные специально для телевидения и поставленные в манере, совершенно отличающейся от бесплодной рутины «серийных» передач. Однако за последние пять лет наблюдается значительное снижение числа и качества оригинальных телепьес.

1954 и 1955 годы были периодом оживленного экспериментирования в области телевизионной драматургии. Появился целый ряд выдающихся драматургов, режиссеров и актеров. Но это продолжалось совсем недолго.

Роберт Алан Ортур, один из наиболее талантливых авторов, чье влияние было весьма значительным в тот период, указывает, что «была разработана форма повествования, свойственная исключительно телевидению».

В горькой статье под названием «Прощай, прощай, телевидение» Ортур перечисляет блестящих мастеров, участвовавших в этом движении, и отмечает, что большинство из них перестало работать в телевидении потому, что там больше нет возможностей для использования их таланта.

Летом 1960 года корреспондент газеты «Лос-Анжелос таймс» Сесиль Смит опубликовал статью «Теледраматургия: блестящее прошлое — тусклое будущее». Смит утверждал, что телевидение, «как драматическая сцена, переживает сейчас самый тяжелый период за все короткое десятилетие своего существования в качестве главной формы развлечений Америки».

В другой статье Сесиль Смит спрашивает: «Где же... те редкие, свежие экспериментальные передачи среди бесконечного числа еженедельных программ?»

Преобладающие в современном телевидении шаблонные идеи и приемы приводят к тому, что экспериментирование или нововведения почти уже невозможны.

Какие же основные социальные концепции характерны для обычных программ получасовых и часовых передач, которым отводится такое значительное место? В течение одной недели октября 1960 года по телевизионным каналам Лос-Анжелоса в вечерние часы (от 18 до 24 часов) транслировались:

Получасовые ковбойские приключения	31 передача
Часовые ковбойские приключения	9 передач
Получасовые серийные детективы	42 передачи
Часовые серийные детективы	11 передач
Получасовые серийные комедии	36 »
Часовые серийные комедии	6 »
Часовые и двухчасовые «специальные» программы	7 »

Поражает огромное количество «серийных программ» — этого якобы оригинального материала. Но при ближайшем рассмотрении еще больше поражает полное отсутствие в нем какой-либо оригинальности.

Некоторое время тому назад по телевидению показывали электронную установку, усовершенствованную Массачузетским технологическим институтом. Создатели этого сложного механизма предложили доказать, что их детище может «написать» ковбойскую историю. Получив задание (два человека, одинокая хижина, мешок золота, бутылка виски), машина перемешала ингредиенты и выдала несколько отличающихся друг от друга решений; они были ничуть не лучше и не хуже тех, которые поставляют авторы, по всей видимости «живые».

Впечатление, будто драматургия телевидения настолько механизирована, что не ставит никаких задач перед умом или воображением автора, зачастую усугубляется цинизмом самих авторов. В предисловии к книге «Телевидение и работа над сценарием», написанной семнадцатью действительными членами Гильдии авторов Америки, Хью Грей поясняет, что «телевидение — эта квинтэссенция драматической формы индустриальной эпохи — превратилось в средство рекламы. Но как бы ни сетовал по этому поводу молодой художник, он должен все же помнить, что коммерческая реклама, по существу, форма столь же древняя, как и греческая драма».

Такое утверждение, во-первых, ложно, а во-вторых, оскорбительно для нашего драматургического наследия.

За предисловием следуют статьи, в которых содержатся откровения такого рода: «Получасовое представление (т. е. сценарий, рассчитанный примерно на тридцать четыре страницы) должно иметь законченный сюжет с началом, серединой и концом». Многие из авторов этой книги — люди, уже доказавшие свое профессиональное мастерство и обладающие многолетним опытом. Тем более тревожит тот факт, что они пишут, укрывшись под тенью доллара и тем самым лишив себя права глубоко и по-творчески осмысленно относиться к той области, в которой работают.

Право мыслить оставляют за собой американские телевизионные компании и те, кто их финансирует. Возможно, сами работодатели вполне удовлетворены поставляемой механической писаниной, но им приходится привлекать «лучшие умы» для анализа реакции и оценок зрителей.

И тут-то выясняется, что отчетные данные свидетельствуют об уменьшении числа зрителей. Эти результаты, а также резкая критика телевидения послужили поводом для серьезных дискуссий.

Осенью 1960 года была сделана попытка так называемого «коренного» пересмотра программ. Были прекращены пятьдесят пять серий, передававшиеся в предыдущем году.

Однако «коренные» перемены свелись к перетасовке все тех же старых формул. Уменьшилось число ковбойских сюжетов, которые стали неходким товаром, но зато соответственно возросло число криминальных историй и комедий.

Чтобы привлечь и удержать внимание зрителей, ковбойские истории и детективы делают все более жестокими, в них уделяют все больше внимания «психологическим» мотивировкам и всяким извращениям; таким образом они становятся почти абсолютно похожи, отличаясь друг от друга лишь местом действия.

Основная слабость всех этих серийных драм, в которых каждую неделю появляется в более или менее новых ситуациях один и тот же ведущий персонаж, заключается в эмоциональной отчужденности этого главного героя. Эта проблема неразрешима еще со времени «Одинокого скитальца» (одного из самых ранних и наиболее популярных «серийных героев»), который появлялся под черной маской, в ореоле непоколебимой добродетели.

В более поздних и усложненных серийных передачах герой мог скрываться, мог и не скрываться под маской, но в эмоциональном отношении он стал уже вовсе безликим.

У него есть бляха шерифа, ружье и склонность странствовать*, но его основная черта состоит в том, что он ничем не связан и должен оставаться свободным от каких бы то ни было обязательств, чтобы без помех перейти к следующему приключению.

Однако, будучи героем, он неизменно остается господином положения. Люди, с которыми он имеет дело, — либо злодеи, либо беспомощные жертвы зла.

* Одна из наиболее популярных телевизионных ковбойских передач называется «Есть ружье — странствуй».

В результате зрители не могут отождествить себя с тем, кто находит выход из трудной ситуации, потому что этому человеку не грозит никакая беда психологического или морального порядка. Морально герой отчужден.

Ему, правда, может грозить физическое насилие, но его решимость отразить опасность предопределена заранее. К тому же он фактически не может получить физического повреждения, потому что ему надлежит остаться целым и невредимым для приключений будущей недели.

С другой стороны, исключена возможность отождествления зрителей и с теми, кто оказался в беде, потому что этим действующим лицам не приходится принимать серьезных моральных решений. Поскольку они должны быть спасены героем, они не могут спасти себя сами.

Действующие лица несчастны, гонимы, попадают в ситуации, с которыми они не в состоянии справиться. Но вот появляется исключительная личность — герой. Он движим стремлением к справедливости или страстью к приключениям; он разрешает все проблемы благодаря своему чрезвычайному мужеству и силе, а не за счет поступков или усилий воли остальных участников событий.

Такова социальная структура семидесяти с лишним ковбойских и детективных получасовых передач и двадцати или более часовых драм, которые еженедельно показываются миллионам американцев.

Но несмотря на все угрозы и перестрелки, драки и жестокости, эти «драмы», по существу, недраматичны. Они фактически лишены существа, лишены сердца, потому что человеческие страсти и стремления, показываемые в них, не подвергаются испытанию в ситуациях, при которых нравственные решения были бы возможны и необходимы.

Эта слабость коренится, пожалуй, в самой природе серийных передач. Поскольку политика телевидения определяется теми, кто дает заказы на рекламу, постольку серийные передачи становятся коммерческой необходимостью. Один и тот же герой, действующий в каждом эпизоде, наделен в глазах публики чертами личной привлекательности; в конечном итоге публика ассоциирует еженедельное появление актера с товаром, реклама которого неизменно перебивает действие.

При более глубоком анализе становится очевидным, что социальный смысл серийных передач выгоден крупным корпорациям, контролирующим телевидение. Ведь все показываемые истории говорят о том, что:

1) мы должны привыкнуть к насилию и жестокости, как «нормальным» явлениям в нашем обществе;

2) простые люди, как мы, бессильны изменить существующее социальное положение;

3) единственной защитой против зла может быть индивидуальное насилие, осуществляемое тем, кто достаточно умен и силен, чтобы совершить это насилие в нужный момент и с благими намерениями.

Таким образом, даже в тех случаях, когда герой служит социально полезным целям, он, по существу, выступает как истинный представитель частного предпринимательства — человек с головой на плечах и оружием в руках.

Телевизионные компании вовсе не стремятся изменить эту мрачную философию, однако им не удается избежать трудностей, связанных с необходимостью сделать ее привлекательной для массового зрителя.

Любой автор, работающий для телевидения, знает, как невероятно трудно придать серийной передаче хоть какую-то видимость эмоциональной жизни.

Существуют только два основных пути для достижения этой цели.

Один — это поиски сильных эффектов путем подчеркивания жестокости, кровопролитий и т. д. Это самый легкий путь. Именно поэтому и произошел переход от ковбойской тематики к историям, посвященным раскрытию преступлений. Ковбойские традиции устанавливали определенные моральные условности, которые герой должен был соблюдать. В криминальной истории герой может вести себя с большей эксцентричностью, жестокостью, чем обычно.

Поиски сенсационных эффектов становятся все более стереотипными. То, чего не удается достичь посредством обрисовки характеров, стараются сделать при помощи всяких ухищрений; темп действия нагнетается до стремительного стаккато; чтобы прикрыть слабости сюжета, искусственно нагнетают атмосферу, используют звуки, циничный диалог.

Второй метод, при помощи которого можно поддержать интерес зрителей, заключается в том, чтобы придать побуждениям и поступкам героя подлинное эмоциональное содержание. В популярной серии под названием «Фургон в пути» весь интерес сосредоточен на заботах и тревогах начальника обоза, которому поручено опекать во время тяжелого путешествия через весь континент большую группу мужчин, женщин и детей.

Однако найдется очень немного тем, которые могли бы послужить подобным источником эмоционального напряжения.

Можно, разумеется, создать героя, который был бы настолько захвачен стремлением исправлять несправедливость и помогать страждущим, что ему удалось бы поколебать наше благодушие, но ведь одновременно расстроилось бы и благодушие заказчиков рекламы, которые оплачивают счета.

В сезон 1960—1961 года в этом направлении был сделан известный шаг в серии «Закон и м-р Джонс». В некоторых ее эпизодах молодому адвокату Джонсу

приходилось бороться за разрешение действительных социальных проблем. Но такие эпизоды были редки, потому что нельзя ведь серьезно рассматривать самые жизненные социальные вопросы, не обидев заказчиков. В результате образ Авраама Линкольна Джонса постепенно стал таким же синтетическим, как и его имя.

Для того чтобы заполнить разрыв между героем и сюжетом, применяются самые разные способы.

Самый обычный состоит в том, что в действие вводятся два или больше героев, которые являются братьями; в результате между ними изначала существует эмоциональная связь, которая через них устанавливается и со зрителем.

Другой прием заключается в том, что к участию в каждом приключении привлекается целая семья. Этим, по-видимому, обусловлен успех серии «Золотое дно», центром действия которой были Бен Картрайт и его три сына.

Небезынтересно рассмотреть один из эпизодов серии, героями которой были два брата. Она так и называлась: «Братья Брэннаган». Один из братьев находится в опасности, а второй старается спасти его и одновременно раскрыть преступление. В одном из последних эпизодов преступники, противостоящие Брэннаганам,— тоже братья: младший — слабовольный мальчик, которого старший брат силой принуждает совершить преступление.

Пытаясь дружески помочь мальчику, один из Брэннаганов попадает в западню, устроенную обоими преступниками в заброшенной шахте. В решающий момент появляется второй Брэннаган с полицейскими.

Но тут оказывается, что гангстеры вовсе не намерены сдаваться; если полиция нападет на них, прежде всего погибнет брат — заложник.

В последнюю минуту юный преступник решает убить своего брата, чтобы спасти человека, который пытался помочь ему самому.

Даже беглый обзор этой истории показывает, что она не имеет никакой художественной и этической ценности. Стоит однако присмотреться к тому, каким образом попытка создать единство привела к совершенной путанице. Параллельные истории двух пар братьев, по существу, эмоционально не связаны между собой. Драматичность есть лишь в образе мальчика, который стал преступником вопреки своей воле. Но эта драма не может быть раскрыта через образы Брэннаганов. Если бы раскрытие сюжета определялось раскрытием судьбы мальчика, история могла бы иметь определенную силу. Но это была бы уже история о мальчике, о его характере, о его семье, о его социальном положении. Тем самым был бы нарушен первейший закон серийных передач, согласно которому все поступки эпизодических персонажей должны быть подчинены действиям главного героя всей серии.

В потоке комедийных положений, наводняющих телевизионный экран, фигурируют персонажи, столь же стереотипные, столь же не способные на решительные поступки, как и герои мелодрам.

В комедиях все пропитано дешевой развлекательностью. Исполнители главных ролей ведут себя точно так же, как актеры, которые расхваливают зубную пасту или стиральные машины в рекламных вставках, сопровождающих передачу.

Как отмечает газета «Таймс», «стерилизованная жизнь образцовой семьи, показываемой по телевидению,— это очень гладкое, по большей части смертельно скучное представление», изредка прерываемое «раскатами консервированного смеха, который так не вяжется с вялой комедией, что ухо автоматически выключает звук ради сохранения здоровой психики»*.

Социальные убеждения, лежащие в основе этих комедий, исключают возможность острой иронии. Не может в них также быть ни смеха, веселящего сердце, ни увлекательного комизма узнавания, ни решений, угрожающих устойчивости семьи,— ведь дом с чадами, домочадцами и забавной собачонкой должен быть цел и невредим для будущей недели.

Если же искать более глубокий смысл, то окажется, что отсутствие напряженной внутренней жизни — основное условие существования героев этих пьес. Пустота — привычная для них среда. Мелкие проделки и мистификации — их единственное развлечение. Существует прямая связь между беспомощностью жертв в мелодрамах и неопределенностью поведения, создающей различные «ситуации» в комедиях положений. И в том и в другом случаях бессилие воли является условием существования; люди утратили силу и способность распоряжаться своей судьбой.

Каким образом эти принципы, точнее, ограничения, отражаются на технических приемах телевизионной драматургии и мешают ее развитию в качестве оригинальной формы общения между людьми?

Чтобы ответить на этот вопрос, нам придется вернуться к периоду середины пятидесятых годов, когда в результате деятельности выдающейся группы авторов, в которую входили Пэдди Чаевский, Реджинальд Роуз, Роберт Алан Ортур, Род Серлинг и другие, стали намечаться неясные еще очертания новой формы искусства.

В «Прощании» с телевидением, которое мы упоминали выше, Ортур говорит, что особое качество, присущее исключительно телевизионной драматур-

---

*«Таймс», 24 октября 1960 г. Выражение «консервированный смех» относится к шумовым эффектам, якобы исходящим от несуществующего зрительного зала.

гии, начавшей развиваться в то время, заключалось в «изучении характеров в глубину». Это очень важное замечание, которое указывает на особенность самой природы телевидения: существеннейшим фактором ее является малый размер экрана, суживающий размах действия и определяющий, какой вид действия может быть наиболее эффектным.

Телевизионная драма должна ограничиваться небольшим числом персонажей, причем каждый из них в отдельности должен быть нам так же хорошо известен, как если бы он находился непосредственно в нашей комнате... Да ведь, по существу, так оно и есть — все они здесь, среди нас. Это не исключает показа толпы или обширных декораций, но такой показ должен отличаться от того, что может быть достигнуто на широком экране в кинотеатре.

Размеры телевизионного экрана изменяют все соотношения и оценки. Миниатюрные фигурки становятся карликовыми среди окружающих ландшафтов. Группы или беспорядочные толпы уменьшаются не только по величине, но и по силе эмоционального воздействия.

Телевидение позволяет создавать эффектные панорамы — ночное небо, порывы ветра или дождя, стремительное движение толпы, военные походы,— однако технические приемы, используемые для этого, отличаются от тех, которое применяются в кино. В телевидении камера должна гораздо шире использовать интимные детали.

Гилберт Сэлдес отмечает, что драматурги середины пятидесятых годов «раскрывали характер героя в ряде мелких эпизодов, а не в длительном непрерывном действии. Технические возможности телевидения в высшей степени соответствуют такому драматическому приему, потому что интенсивность крупного плана порождает интерес к человеку, а возможность перехода от одной сцены к другой (с подразумеваемым при этом интервалом во времени) избавляет автора от необходимости собирать всех своих персонажей сразу в одном месте».

В том виде, в каком он возник в 1954 году, этот метод сулил очень многое.

«Мать» П. Чаевского начиналась так: «Нью-Йорк в разгар грозы... Дождь заливает улицы... Наплыв, и крупным планом показана старая женщина шестидесяти шести лет, с густой шапкой седеющих волос; она стоит у окна своей квартиры и смотрит на улицу, видимо, глубоко встревоженная дождем, который хлещет по стеклу».

Гроза над Нью-Йорком определяла обстановку и создавала настроение; но оно немедленно концентрировалось и усиливалось, проходя сквозь призму интимной реакции женщины.

Молодые авторы обнаружили, что новое использование возможностей телевидения по-новому раскрывало действительность, допуская и даже требуя нового психологического и социального восприятия. Ведь биение сердца — не только техническая проблема. Телепьесы этого периода начали показывать страдания и мужество людей, находящихся в конкретном социальном положении, борющихся за человеческое достоинство, за счастье, за право на существование.

Это были обычные, «маленькие» люди, но чтобы испытать их характер, этих персонажей надо было поставить перед серьезными и значительными дилеммами. И вот развивался конфликт между концепцией беспомощности малых мира сего и поступками, показавшими стойкость и непримиримость человеческого духа.

Серьезность этого конфликта и его социальное значение выявилось в пьесе Дж. П. Миллера «Заячья ловушка», поставленной в феврале 1955 года.

Запуганный человек живет в вечном страхе потерять работу. И все же он восстает: он отказывается повиноваться своему хозяину и, отбросив мысли о завтрашнем дне, отправляется за город, чтобы спасти зайчика, который мог попасть в ловушку, поставленную им и его сынишкой. Он делает это, чтобы утешить мальчика, который не может поверить, что отец боится уйти с работы, когда надо спасти зайчонка. Символический смысл ловушки, отождествляющей героя с пойманным зверьком, придает правильное звучание этому воплощению запуганной решимости. В конце герой обнимает свою жену и говорит ей: «Не бойся». А она отвечает: «Я знаю, теперь я больше не буду бояться».

Такое бесстрашие маленького служащего, только что уволенного с работы, могло несколько встревожить тех, кто финансировал постановку. Затруднения продюсеров, имевших дело с молодыми драматургами середины пятидесятых годов, стали намечаться еще за год до постановки пьесы Миллера, когда Рэджинальд Роуз написал «Гром над Сикамор-стрит». Эта пьеса рассказывала историю негритянской семьи, подвергшейся нападению разъяренной толпы при переезде в дом, который был расположен в квартале для белых.

В последней сцене отчетливо проявились чуткое восприятие социальной обстановки, свойственное Роузу, и его умение увидеть эту обстановку «телевизионным глазом».

Толпа, приближающаяся к дому, не показана. Действие сосредоточено на мелких деталях в гостиной, где Джо и его семья томятся в ожидании. Мать «ритмично покачивается в своем кресле-качалке. И вдруг тиканье часов на камине оглушает нас, подобно раскату грома...»

Затем «мы слышим топот на улице». Дрожат руки жены Джо, и он сжимает ладонями ее пальцы.

«Качается качалка, тикают часы». Топот ног нарастает до грохота. Внезапно наступает полнейшая тишина. «Затем раздается яростный голос», зовущий Джо, и негр выходит навстречу толпе.

Мастерское использование детализированных звуков и движений позволяет оценить то особое творческое качество, которое отличает телевидение от любой другой формы искусства.

Отказ Джо повиноваться разъяренной толпе белых глубоко волнует при чтении пьесы. Но в постановке это впечатление сводилось на нет тем, что были искажены тема и смысл всей истории. «Незначительное» изменение, внесенное продюсерами, было весьма простым: Джо сделали белым человеком.

Роуз рассказывает, что его основной замысел был изменен потому, что телевизионные компании «считали, что зрителей может напугать образ негра, показываемого в качестве окруженного врагами героя телевизионной драмы. Решение сделать главным героем бывшего каторжника напрашивалось со всей очевидностью, так как это уж никак не могло обидеть ни одну из известных организованных групп, обладавших политическим влиянием».

В одной из лучших пьес этого плодотворного периода Роберт Алан Ортур создал образ негра, наделенный героическими чертами. Пьеса «Человек ростом в десять футов» (экранизация для кино называлась «На краю города») свидетельствовала о крушении традиции, в силу которой люди изображались как существа, искалеченные и подавленные окружающей средой. Благодаря своему мужеству негр кажется «на десять футов выше» окружающих его людей.

Хотя эта драма и производит сильное впечатление, следует отметить, что негр показан в ней совершенно одиноким. Он борется с жестоким управляющим доками без всякой помощи со стороны других негров, работающих в порту.

В этой истории, отличающейся сильным социальным звучанием, проявился дуализм — этот постоянный бич телевидения. Герой готов погибнуть во имя справедливости и чувства собственного достоинства, его действия помогают простым людям, но страх, владеющий этими людьми, создает преграду между ними и героем.

К концу 1954 года пьесы, которые включались в ведущие экспериментальные программы «Первой студии» и «Телевизионного театра», все больше посвящались изображению неудовлетворенности и неудач.

В «Мальчишнике» Чаевского необычайный по силе сюжет ослаблен сентиментальным концом: Чарли возвращается к жене. Но в конечном итоге все так и остается неразрешенным; вопрос о том, состоится ли свадьба или нет, столь же неясен в конце пьесы, как и в начале ее. А причина заключается в том, что события истекшей ночи при всем их социальном значении никак не связаны непосредственно с проблемами, затрудняющими этот брак.

Сэлдес замечает: «Спустя три года, после того как «Марти» был провозглашен знаменательной вехой в развитии телевидения, один хороший критик стал сетовать по поводу того, что вся телевизионная драматургия посвящена маленьким людям, находящимся в жалком положении, не способным принимать решения, неудачливым в своих действиях, лишенным благородства в беде... Опасность заключалась в том, что телевизионная драматургия могла стать мелкой, болезненно деликатной и унылой; опасность состояла в том, что она могла просто перестать существовать».

И она действительно перестала существовать. Попытка привлечь зрителей вела к использованию кинематографических приемов, неподходящих для телевидения.

«Фильмы,— пишет Сэлдес,— стали делать так, будто они предназначались для демонстрации в кинотеатрах; исполнение было рассчитано на гигантский масштаб, и все время чувствовалось, что эти фильмы сделаны для показа в большом зале, а не дома. Всей этой продукции недоставало созвучности и правильного тона».

Единственную серьезную попытку продолжить поиски новых форм и тем сделал «Театр девяноста минут». В период расцвета этой полуторачасовой программы авторы, сотрудничавшие в «Театре», не боялись браться за сильные сюжеты. Но слишком часто эти сюжеты разрабатывались как-то нерешительно.

Преувеличенное внимание к темам бренности и хрупкости человеческого бытия вело к тому, что действие растворялось в моральных банальностях или драматических штампах.

Пьеса Джозефа Стефано «Изготовлено в Японии», поставленная в 1959 году, отражает нарастающую неуверенность, характерную для периода упадка «Театра девяноста минут». В пьесе рассказана история американского солдата, полюбившего японскую девушку. Он стыдится своей любви, считая девушку недостойной его чувства. Он понимает, что его семья никогда не примет девушку; к тому же его гнетет чувство вины перед невестой, оставленной на родине.

Это обычная тема драматических произведений двадцатого века, начиная с «Мадам Баттерфляй» и до «Сайонары». Однако казалось, что от пьесы «Изготовлено в Японии» можно ожидать свежего анализа психологии солдата и ее социальной основы. Но эта надежда рассеивается уже в конце первого

акта. Рой решает порвать с девушкой. Она идет вслед за ним по мостику, перекинутому через полузамерзшую речку. Она умоляет его. Как сказано в авторской ремарке: «Он позволяет себе ощутить ее близость, испытать к ней жалость, но затем из всех сил отбрасывает ее прочь». Его движение настолько резко, что девушка от толчка падает с мостика и исчезает под водой; «Рой медленно подходит к сломанным перилам, смотрит вниз и замирает, пристально вглядываясь в воду. Затемнение».

Это завершение действия, наступающее в конце первого акта, когда прошла только экспозиция, поражает своей неожиданностью. Оно вызывает недоумение и ощущение неясности. Автор не намерен сделать солдата виновником убийства, но хочет заставить его испытать чувство вины. Остальная часть истории посвящена анализу вины солдата с точки зрения его предрассудков, его отношения к японцам, его неспособности принять свою любовь к японской девушке.

Но все это происходит уже после того, как девушка умерла. Чувства героя к ней совершенно абстрактны. Единственная реальная проблема, стоящая перед ним, сводится к следующему: должен ли он признаться в том, что произошло на мосту?

Развитие событий лишено напряжения, потому что властям заранее известно, что солдат был связан с погибшей. Моральная проблема также не возникает: нерешительность героя свидетельствует о таком малодушии, что он воспринимается как морально неполноценный человек.

Это со всей очевидностью проявляется в сцене между Роем и его другом Мэтом.

Рой говорит: «Случалось ли тебе сделать что-то плохое, а потом бояться — вдруг кто-нибудь узнает? Боишься настолько, что уж ничего, кроме страха, не ощущаешь! Я бы хотел хоть что-нибудь почувствовать... и не могу. Мне все просто безразлично... Если ты знаешь, Мэт, как заставить меня что-то ощутить... сделай это».

Эти слова могли бы послужить эпитафией всей драматической школе, изображающей таких неудачников, лишенных внутренней душевной опоры.

Многие постановки «Театра девяноста минут» были сделаны более умело, чем «Изготовлено в Японии», однако в большинстве из них проявляется все то же противоречие.

Путаница и неопределенность в современном телевидении не случайны. Это своего рода месть телевидения тем, кто принижает его функции. Программы лишены широты или разнообразия, потому что социальная среда изображается в них только в плане жестокости и насилия. Единственное явление действительности, которому удается придать какую-то реальную сущность,— это гангстеризм.

Социальные воззрения, лежащие в основе такого рода драматических произведений, весьма отчетливо проявляются в серии «Неподкупные». Значительный успех этой серии, по-видимому, обусловлен той откровенностью, с которой в ней подчеркиваются жестокость и продажность. Серия претендует на правдивый рассказ о современной организованной преступности в Соединенных Штатах. Но эта «правда» подается в форме крикливой сенсации.

Двадцатые годы нашего века изображены как период, когда гангстеры Эль Капоне были «неподкупными». Нам хотят внушить, что в наши дни закон уж не столь бессилен, как в те времена. Однако полудокументальный прием подачи материала и псевдожурналистский комментарий Уолтера Уинчелла используются для того, чтобы придать событиям кажущуюся достоверность; в то же время они затемняют в драме всякий элемент человечности и совершенно игнорируют социальные причины.

«Неподкупные» создают впечатление всеобщей продажности. Американцы итальянского происхождения называют передачи этой серии «Итальянским часом». Серия носит откровенно расистский характер: изображаемая коррупция объясняется только одним — тем, что все гангстеры — итальянцы. Но за расизмом скрывается и нечто иное: предпосылка, что человечество обречено идти по дороге ужасов.

В передачах серии «Зона сумерек» путешествие в мир страха драматизировано более умело. В этой серии Род Серлинг (один из немногих драматургов середины пятидесятых годов, до сих пор занимающий ведущее положение в телевидении) создал некий половинчатый мир, лежащий на границе между действительностью и ужасом. «Маленькие люди» достигли сумеречной зоны полного крушения всех надежд. Они сталкиваются со сверхъестественными происшествиями, символизирующими их собственный страх перед смертью... или жизнью. В большинстве случаев сверхъестественное становится единственно возможной реальностью.

Люди, действующие в «Зоне сумерек», как бы теряют себя, раздваиваются.

На автобусной станции в ожидании стоит девушка, и вдруг она видит себя выходящей из дамской уборной.

Трое летчиков возвращаются из опасного полета; один за другим они начинают исчезать. Последний из них сознает, что он уже сам не существует: камера переходит на газетный заголовок, в котором сообщается о гибели всех троих.

Философия «Зоны сумерек» сформулирована в комментариях, завершающих каждый эпизод. В конце эпизода под названием «Избавление от ответственности» рассказчик говорит по поводу смерти Уолтера Бедекера: «Это был маленький

человек с такой жаждой жизни (камера панорамирует вверх к ночному небу)... И вот он побежден дьяволом... своей собственной скукой... сплетением обстоятельств в этой... Зоне сумерек. (Затемнение)».

Таким образом конец каждой драмы совпадает с концом жизни.

Этот пессимизм выражает, по существу, отрицание человеческой воли, веры в силы человека и в результате приводит телевидение в тупик.

Те, кому знакомо американское телевидение, могут возразить, что в данном обзоре упущены из виду более серьезные формы драматических телевизионных представлений: «Спектакль месяца» Дюпонта, «Зал славы» Холмарка, «Американское наследие», «Любимые классики», «Пьеса недели» и различные «специальные» передачи. Но ведь это редкие счастливые исключения.

Состоявшаяся в 1960 году двухчасовая передача, посвященная делу Сакко и Ванцетти, показала, что искусство и правда могут принести на малый экран подлинное драматическое очарование.

Все же со времени расцвета «Театра девяноста минут» (который изредка еще выступает на экране) все более пространные драматические произведения избегали оригинального материала и почти не сделали никакого вклада в телевидение как в самостоятельную форму искусства. За очень немногими исключениями их авторы рассматривали, видимо, телевидение как средство передачи материала, который по замыслу своему является материалом кинематографическим или театральным. Эти драматические произведения, так же как и те фильмы, которым отводится столько времени в телепередачах, в равной мере чужды телевидению как искусству.

Я вовсе не хочу сказать, что тщательно разработанные постановки не могут служить хорошим развлечением. Подобно фильмам, они воспринимаются как желанное избавление от стереотипных сюжетов серийных передач. Но важно подчеркнуть, что они не представляют телевидения как такового: они так и остаются фильмами или пьесами.

Эта точка зрения наглядно иллюстрируется циклом передач под названием «Пьеса недели». Мы можем быть благодарны ее создателям за то, что нам предоставляется возможность посмотреть театральную классику и важнейшие современные пьесы. Но одновременно приходится пожалеть, что при постановке этих произведений сочетаются театральные и кинематографические приемы, которые непригодны для телевизионного исполнения. Как правило, актеры ведут себя так, будто они находятся на сцене, за рампой. Но камера неотступно следует за ними по всей площадке, и в результате создается впечатление, что актеры пытаются ускользнуть от пытливого глаза объектива.

Этот метод, или, вернее, отсутствие какого-либо метода неблагоприятно отражается на исполнении. В результате в «Вишневом саде» мы видим, что опытная актриса Элен Хейс играет Раневскую так, будто это персонаж из пьесы Сарду. Остальные исполнители придерживаются аналогичного стиля. Объясняется это, видимо, тем, что актеры не уверены, находятся ли они в театре или на киностудии. Играя в театральной манере, они в то же время ощущают беспокойство от близости камеры и потому отчаянно стремятся п р о б и т ь с я к невидимому зрителю. В результате они переигрывают, «пережимают».

Подобная манера исполнения «Вишневого сада» лишает чеховскую пьесу смысла. А ведь психологическая интимность Чехова, свойственное ему тяготение к символам, утонченность драматической формы — все это дает увлекательный материал художнику с богатым воображением, работающему на телевидении.

По своей фактуре и настроению начальная сцена «Вишневого сада» идеально подходит для телевидения. К несчастью, в постановке «Пьеса недели» были упущены драгоценные возможности, указанные в тексте Чехова: цветущие вишневые деревья, окутанные утренней дымкой, долгий гудок паровоза вдали; затем крупным планом полузаснувший в кресле Лопахин, который слышит шум поезда и понимает, что уже утро.

Лишенная направленности манера и старомодный (XIX век!) стиль постановки «Вишневого сада» укоренились и стали привычной чертой постановок цикла «Пьеса недели».

Трудно себе представить, чтобы Ануйля можно было исполнять в том же стиле, что и Чехова, однако в «Вальсе тореадоров» мы видели все те же нервные движения камеры, все ту же неуместную манеру актерской игры.

Вряд ли можно рассчитывать на то, что телевизионные компании и те, кто их финансирует, станут поощрять развитие телевидения как формы искусства. Однако непрерывное нарушение его эстетических принципов неизбежно приведет к периодическим кризисам коммерческих программ. Короткий период расцвета драматической формы, ожививший телевидение в середине прошлого десятилетия, напоминает неосуществленное обещание.

И все же наступит пора, когда критики и подлинные художники станут изучать природу телевидения, когда творческий ум сумеет использовать особенные, присущие только лишь телевидению качества, его способность вызывать смех и раскрывать сердца.

Перевод с английского И. ЭПШТЕЙН



В польском журнале «Диалог» (1962, № 10) напечатан сценарий видного писателя и публициста Ежи Помяновского «Приданое». Как известно, публикация сценариев в польских (да и не только в польских) литературно-художественных изданиях — явление чрезвычайно редкое. Сценарий Помяновского действительно заслуживает того, чтобы привлечь внимание читателей.

Публикуем сценарий «Приданое» (в сокращенном варианте) и статью-предисловие Ю. Юзовского. Фильм по этому сценарию ставит режиссер Ян Ломницкий, работавший до сих пор в области документального кино (им поставлен, в частности, неоднократно премированный фильм «Рождение корабля»).

Фильм «Приданое» снимается в творческом объединении «Сирена».

Ю. ЮЗОВСКИЙ

Мужество трагедии

Если вы хотите получить должное удовлетворение от этого сценария, увидеть и жизнь, показанную в нем, и искусство, с каким эта жизнь представлена, не читайте его торопливо, «просматривая», как это бывает с нами порой, когда мы, знакомясь с пьесой или сценарием, надеемся, что полностью обретем их лишь после того, как они воплотятся на сцене или экране. А разве не бывает так, что пьеса или даже сценарий заключают в себе значительно больше, чем спектакль или фильм, по ним поставленные? Не бывает ли, что когда мы читаем пьесу или сценарий и в то же время как бы видим их на сцене или экране, мы впоследствии, дождавшись их реального просмотра, испытываем разочарование?

Ежи Помяновский ждет этой серьезности от читателя и даже принимает некоторые меры на случай нашего непослушания, он дает ситуации, сжатые до последней степени, сжатые и взрывчатые, немногими словами рисуя многое, и я должен сознаться, что, читая сценарий, как обычно их читаешь (приученный, впрочем, к такому пробегу иными читанными мною сценариями), особенно не задерживаясь, то затем, озадаченный каким-либо неожиданным сюжетным или психологическим ходом, пятился несколько назад, чтоб понять, в чем дело, и затем снова назад (торопясь, я больше потратил времени, чем если бы не спешил). И уже заинтересованный тем, что пропустил, начинал все сначала и медленно двигался, не заботясь о времени, так как понял, что, к счастью, оно не будет потеряно. Я благодарил автора за урок и доверие, поскольку он рассчитывал на то, что у меня имеется воображение. Об этом я рассказываю еще потому, чтобы предостеречь читателя от повторения моей ошибки и таким еще путем привлечь его внимание к сценарию.

Название «Приданое» можно назвать смелым. Понятие «приданое» принадлежит к числу тех, которые, казалось бы, навсегда и бесповоротно ушли в прошлое,— оказывается, оно живет еще и теперь. И, кроме того, в этом понятии характерно обозначилось то, что мы называем «собственническим» началом, духом «собственничества»,— ведь в юридическом институте «приданого» он получил свое наиболее показательное, можно сказать, символическое воплощение. К тому же тут совмещаются общественное и личное начало, в эту именно область бескорыстнейшего из чувств — любви — хищно вторгается корысть и словно бы торжествует по этому поводу, то есть по поводу того, что собствен-

нический интерес становится тут хозяином и так наглядно, так нагло и безнаказанно показывает свою власть... Здесь заложено, собственно, раздирающее противоречие, почему избрать этот мотив для художественного анализа — и удачная мысль и смелое решение!

А конфликт состоит тут в том, что этот собственнический дух поднимается, можно сказать, на дыбы при виде того нового, что неуклонно идет на него, он не желает уступать дороги, озлобляясь и свирепея. Поэтому столкновение событий и характеров доведено в сценарии до высокого накала, и автор бесстрашно подбирает и эти события и эти характеры, чтоб они способствовали подобной ожесточенности, и как бы следит за собой, автором, чтоб ему самому не сползти в сторону смягчающих обстоятельств и благополучной развязки, ведя свое повествование напролом, на самое острие ножа, даже в буквальном, а не только фигуральном смысле.

Но такой подход выдвинул перед ним еще задачу — я считаю ее одной из труднейших, если не самой трудной, из тех, какая обычно встает перед нашей драматургией, все равно для театра или для кино. Задача эта заключается в том, чтобы между мотивами общественными и личными установить естественное взаимодействие, а не так, как происходит, когда «общественное» находится по одну сторону, а «личное» — по другую, и автор суетится между этими двумя берегами, чтоб наладить, мы уже не говорим реальную, но хотя бы иллюзорную связь, а так как это не получается, то в результате «общественное» приобретает отвлеченно-схематические, а «личное» — замкнуто-комнатные и, если уж договаривать до конца, мещанские свойства. Я и хочу обратить внимание, что обсуждаемый сценарий, на мой взгляд, отлично решает эту задачу. Почему бы нам не воспользоваться случаем и не проследить внимательно, как это получается, раз это, убедитесь сами, получилось?

Рассмотрим, например, мотив «иконы», разрастающийся в целый и, следует еще добавить, грозный сюжет, с наглядностью показывающий, как религия, все еще господствующая в Польше над отсталыми умами, становится оружием классовой борьбы. Очень умно введена деталь, как бы обращенная к уму и совести тех служителей церкви, которые способны к пониманию стремлений масс, невольно поддаваясь их благотворному влиянию. Деревенский священник в сценарии силой событий отстраняется от активного участия или руководства этим реакционным предприятием, он выступает лишь как свидетель, поневоле нелицеприятный и, можно еще сказать, перепуганный свидетель такого явления, как классовая борьба, которое он в принципе, в «теории», склонен отрицать и не только мудрствуя лукаво, но, как это и бывает в жизни, даже субъективно, искренне. Он склонен доказывать, что религия удовлетворяет духовные потребности граждан и что он, пастырь, совершая церковные требы, далек от мирских дел, что его дело — небо. События фильма разрушают этот взгляд и эти иллюзии и в глазах пастыря и, разумеется, самой паствы, когда им покажут подобный фильм. Ксендз умывает руки, он даже делает комплимент (не без доли язвительности, правда) председателю колхоза и, когда тот его спрашивает о новом «чуде», об иконе, отвечает, что это-де у коммунистов чудеса запланированы, а деятели церкви, создатели чудес, они-то по сотне лет добиваются оценки, то есть канонизации.

Заведующая сельмагом Бекасова (ее собственнические устремления сильно подорваны, и она мечтает о возвращении к прежним временам) якобы находит в поле икону, а это-де перст божий. Бекасова и ее вольные и скорее даже невольные помощники подогревают настроение верующих, стараясь довести их до накала, под благовидным предлогом перенесения иконы в костел.

Тут заведомый расчет — ударить по врагу, по передовому человеку в деревне, по учителю Эдеку Дубельту. Священник, наблюдая возбужденное состояние умов, предостерегает, что фанатизм противен учению церкви. Но в то же время ксендз держится больше, так сказать, за форму, Бекасова же — за содержание, ему важны каноны, ей — дело, пусть-де каноны — считает она — послужат делу, а не наоборот. И не удивительно, что Бекасова отстраняет ксендза, он сам отстраняется, «открещивается» от событий, хотя по самому своему положению дает им санкцию. Икона движется из дома в дом, кто откажется, кто посмеет отказаться от ее благодати — к ней и стремятся приобщиться. Растет одержимость, загипнотизированность толпы — тут целая гамма — от умиленности с ее робкой, затаенной надеждой

до изуверского надрывного кликушества, оно словно ищет себе пищи, а ее ловко изготовляет Бекасова.

Сценарий повествует: «Старые женщины стоят под чахлыми вишнями в саду дома Бекасовых. Деревянные капли четок стекают меж сплетенных пальцев небольших темных рук, молитва чуть слышна, она как шелест их увядших подвижных губ».

Бедные женщины, завороженные верой, источником их древней надежды, за которой они еще по инерции следуют... Сценарист находит сходство между богородицей и этими женщинами, у них словно бы одинаковые лица, автор обращает также наше внимание на «небольшие темные руки» и «шелест увядших губ» и как бы вписывает эту картину в соответствующий пейзаж: эти деревья похожи на этих женщин, у вишен «белые стволы, хрупкие ветви в белых цветочках, все еще без листьев». Природа отражает то, что происходит в душах человеческих, и делает их доступными нам, затрагивая в нас струны сочувствия. Мы понимаем одновременно, что иконописная скорбность этих людей и природы может служить предметом страдальческого самоутешения, а в нас стимулировать своего рода поэтические, эстетические отвлечения и возвышения. Сценарист не боится этой опасности. Скорее он предупреждает ее, когда показывает скрытый за этой трогательной картиной звериный лик Бекасовой, которой на руку такого рода умонастроение.

Икона движется от дома к дому, и Бекасиха уже предвкушает развязку: как поведет себя учитель? Он живет у самого костела, и икона не может миновать его дома — ему придется либо понести ее к себе, чтоб не навлекать на себя гнева граждан (Бекасова злорадно замечает: пусть-де бога он не боится, но соседей-то побоится). Если он уступит, это ударит по его авторитету передового человека, одна уступка повлечет другую, коготок увяз — всей птичке пропасть. А если пойдет на ссору, как ему затем с ними ужиться? Что и говорить, стечение обстоятельств тяжелое, но сценарист и не ставит себе легкой задачи, и для него здесь тяжелое стечение обстоятельств, из которых ему тоже надо найти выход.

Икона движется от дома к дому — вот она приближается к зданию, где живет учитель. Подготовка эта проведена сценаристом блестяще — есть здесь что делать и режиссеру, и оператору, и актерам — это для них произведение!

Как решает дальнейшую ситуацию сценарист? Как ведет себя учитель?

Он не уступает религиозному наваждению толпы, но его поведение трактуется в сценарии не как сила, а как слабость, у него не хватило мужества стать лицом к лицу с опасностью и взять на свои плечи весь груз последствий, для того чтоб в дальнейшем, когда схлынет волна возбуждения, добиться лояльности верующих,— борьба есть борьба. Но он не борец. Он лихорадочно складывает свой чемодан и, почти истерически прислушиваясь к гулу приближающейся толпы, бежит из деревни.

Но тут мы встречаем новый и как бы компенсирующий нас за поведение учителя, можно сказать, непредвиденный поворот.

Пора заметить, что автор искал и нашел для учителя объясняющий его действия характер. До момента своего бегства Эдек скорее вызывает наши симпатии, хотя коекакие смутные намеки заставляют нас, незаметно для нас самих, насторожиться. Нам дают понять, чтоб мы не слишком поддавались своей симпатии и чтоб резервировали для себя несколько иную оценку этого человека. Нет, не в том тут дело, что он обманул нас и выдает себя не за того, за кого мы его принимали; он искренне считал себя тем, чем всем казался, и то, что с ним происходит, для него еще более неожиданно, пожалуй, чем для нас, как-то уже подготовленных.

О нем можно сказать: человек как человек, обыкновенный человек, слишком обыкновенный человек,— не звучит ли здесь авторское «но» насчет того, что не слишком ли мы-де, увлекаясь подчас «обыкновенностью», забываем о «необыкновенном», о героическом мотиве? Эдек Дубельт — хороший, передовой, культурный человек, таким он и проявляет себя в нормальной, каждодневной, обычной, «обыкновенной» обстановке, достойно, в общем, поддерживая перед нами и перед собой свой авторитет. Но ведь бывают ситуации не только рядовые, но из ряда вон выходящие — да вот хотя бы описанная в сценарии. И тут-то выясняется, что герой не выдержал испытания на прочность и что он вовсе не тот, за кого он себя и мы его принимали; он сам себя по-настоящему не знал, а если временами и замечал в себе (по всей вероятности) эти маленькие слабо-

сти, то не придавал им значения, не принимал мер, так же, впрочем, как и те, кто его сюда направлял.

Сценарий дает этот психологический анализ и вместе с тем преподносит урок, урок и предупреждение, по крайней мере некоторым из нас, чтобы мы учли его на всякий случай. Правда, если мы считаем, что к нам-то он решительно не имеет никакого отношения, даже профилактически, и что мы во всех случаях являемся тем, чем кажемся, то и говорить нечего. Если нами восхитятся по этому поводу, то мы, довольные собой, кивнем согласно головой. А так как этот выход у нас всегда в запасе, то извлечем все же кое-какую науку из этой печальной истории, если не по отношению к себе, то по отношению к другим, в ком мы были так уверены, как, скажем, Уля в Эдеке, а выяснилось, что мы ошиблись, как ошиблась Уля в Эдеке,— ей, как увидим, урок пошел на пользу.

И дальше следует поворот, о котором только что говорилось, — неожиданное поведение Ули. Характер, который мы рассчитывали найти у Эдека, объявился скорее у Ули, на которую мы вовсе и не рассчитывали. Она оказалась выше Эдека по своему моральному потенциалу, хотя и ниже Эдека по своему общественному положению и образовательному цензу.

Укладывая чемодан и попутно разъясняя Уле ситуацию, Эдек предлагает ей уехать с ним либо после того, как он устроится в другой школе, либо сейчас же, не откладывая дело в долгий ящик. Возможно, что другая девушка на месте Ули и пошла бы на это — они объявлены женихом и невестой, что и в ее жизни и в глазах людей много значит, к тому же он почти что муж, да еще передовой, образованный, знает, как поступать,— что тут рассуждать, слушаться ей надо и все тут, не говоря уже о том, что она его любит, души в нем не чает. И Уля в Эдеке души не чает, и для нее много значит, что они жених и невеста, и так далее и тому подобное. Однако она отказывается. Почему? Она разлюбила его, вот сейчас разлюбила. Ведь если можно полюбить с первого взгляда и основательно, то почему же нельзя и разлюбить сразу же и тоже основательно? Теоретически говоря, для второго есть даже больше оснований, чем для первого,— опыт, опыт! Полюбила же она в нем то, что ее манило, что, может быть, затронуло в ней неведомую ей струну и что возвысило и его и ее самое в ее глазах,— кто знает, тут, быть может, самое сильное, чем сильна была эта любовь и в чем образованный Эдек так и не разобрался. И это вот рухнуло и вместе с ним и он сам, и вот лежит, любовь, как разбитые черепки, за которыми не стоит даже нагибаться.

Уля вовсе не принадлежит к передовым девушкам своей деревни, скорее к отсталым, но ведь отсталые становятся передовыми, а для Ули таким толчком стала ее любовь к учителю. Раньше Уля была возлюбленной Стаха. Стах —«первый парень на деревне» — соблазнился кулацким путем обогащения, подался в город в надежде набить карманы, но у него сорвалось, и он вернулся обратно, не оставляя своей «мечты».

Уля дождалась бы его, если бы не Эдек. Но даже если бы Стах и не уезжал, она все равно бросила бы его ради Эдека. Стах, узнав по приезде, что у него завелся соперник, готовит ему кровавую расправу, чтоб силой отнять то, что считает своим, просто даже так, из принципа,— не трогай-де чужой собственности! Уже этим самым он выносит себе приговор в глазах Ули.

Он вызывает из избы Эдека, поджидая его за углом с ножом в руках. Вместо Эдека приходит Уля. Все боятся Стаха, кроме Ули, скорее уж он пасует перед ней, даже Стах боится Ули. Она заявляет ему, что нож ему не поможет, даже если он его пустит в ход, она при любых условиях останется с Эдеком и никогда со Стахом, и ничто, особенно нож, не способно разрезать эту связь. Решение ее окончательно, пусть убирается! Стаха мучает ревность, еще более — самолюбие, но еще нечто более важное, в чем он не способен разобраться, но смутно чувствует, ибо то, почему Уля предпочла Стаху Эдека, то «во имя чего», свойственное Эдеку, от чего по доброй воле отказался Стах,— это является судом и более высоким, чем просто любовная неудача. И здесь автор сумел незаметно свести личный и общественный мотивы в человеческих отношениях.

Уля готовится к свадьбе, она принимает требование учителя; нелегко ей, верующей, было пойти на это — не венчаться в церкви, но она решила и уже не жалеет — такая натура — и говорит об этом открыто и даже с неким вызовом — ведь ее коснулась новая вера, которая была в Эдеке, вернее, носителем которой он был и которую она приняла вместе с ним.

Прекрасна сцена, описывающая, как она танцует с Эдеком, когда он обнимает ее обнаженные плечи «с осторожной нежностью» — штрих, сразу рисующий их взаимоотношения! И вот она все больше отдается любви к нему, потому что любовь несет ей — женщине и человеку—то, что так окрыляет подобную ей натуру. Тем более тяжело переносит она крах — трусливый побег Эдека.

Вот сцена расставания.

«Уминая вещи в чемодан, он взглянул на девушку.

— Ну что ты?! Я сразу дам тебе телеграмму из города, как только получу другую школу. Нет? Ну, как хочешь, тогда едем сразу вместе... Уля, ты думаешь... Нет, нет, ничего не изменится. Только торопись. Ну, беги!

Уля молча отрицательно качает головой. Дубельт прекращает бороться с упрямой крышкой чемодана, подходит к девушке и тихо говорит:

— Это же несерьезно. Человека нельзя ставить перед таким решением... Нельзя приказывать, чтоб он пошел на такое...

— А ведь я думала,— отвечает девушка ломающимся голосом,— что тебе приказывать не надо...

Дубельт вернулся к чемодану, закрыл его. Опираясь руками о крышку, он говорит:

— Значит и ты против меня? — спрашивает, не поворачивая головы.— Уля, пойми же, бесчеловечно требовать, чтоб я был либо героем, либо тряпкой...

— Я думала,— отвечает она,— что ты можешь выбрать либо воз, либо перевоз, но для меня или со мною! А ты сторонкой, чтобы шкуру свою, только свою...

Он пожал плечами.

— Ты едешь или как?

— Если ты сейчас уедешь,— сказала она бесцветным голосом,— ты меня больше не увидишь...»

Попутно прошу обратить внимание на эти два эпитета «ломающийся», затем «бесцветный» (голос), не только на их психологическое содержание, но и на их художественную выразительность. Приходится слышать от иных мастеров сценарного дела, что сценарий как литература, за исключением, может быть, диалога, есть сырье и полуфабрикат, и что в этом определении ничего зазорного нет, что такова природа жанра (полуфабрикат тоже требует искусства приготовления!), и задача режиссера или оператора превратить его в полноценный продукт! И от режиссеров приходится слышать подобное желание, вернее, требование, а также рассуждение о том, что писателю, который слишком дорожит своим словом, даже больше, чем действием, в самом деле нечего делать в кинематографе. Что сказать на этот счет? Конечно, можно бы написать «дрогнувшим» голосом, а не обязательно «ломающимся» — психологическое состояние, в котором находится Уля, поняли бы и режиссер, и оператор, и актриса, так же как они отлично поняли бы, в чем дело, если бы Уля сказала «безразличным» голосом, вместо «бесцветным». Кстати, скажут, что-де за такое «бесцветный» голос, разве голос имеет цвет?!

Допустим. Но ведь при такой операции пропадет оттенок, который дает всю прелесть этому голосу и этой женщине, и без него они — голос и женщина — сразу становятся посредственными и ординарными. Вот почему надо трястись над словом в кино, над словом, которое пусть не будет произнесено, а только написано, но которое требует, чтоб режиссер, актриса, оператор сто раз искали, пока не найдут именно этот ракурс дрогнувшего голоса. Да, придется помучиться, пока этот «бесцветный» голос не прозвучит, и тогда я, пожалуй, пойду в кино, куда в последнее время не так уж часто стремлюсь.

Вот, кстати, и для оператора возникает задача, когда он прочтет в сценарии, что «...в густеющем пуху ночи, как на голубиной шее, теряется последнее отражение заката» и что «луна поднялась и затмила звезды раньше, чем они успели засверкать», или что «уже видна башня костела, сегодня она возносится без блеска, как бы очерченная мягким графитом на молочном стекле неподвижных облаков». Да, костел надо показать именно таким, каким делает его ваше восприятие, связанное с настроением героев, с раздумчивой нотой автора, возникающей в момент приближения трагической развязки. Придется перевести на изобразительный язык кино «густеющий пух» ночи. Спросят, как это сделать. Сами подумайте, это ведь уже ваше дело, я не оператор. Я только позволю себе привести — оно к месту — одно из выступлений Мейерхольда: рассказывая как-то о том, как мучается над словом автор и как затем все это изображает иной режиссер, Мейерхольд взял — чтоб все его поняли — пример из области кулинарии. Посетитель заказывает в ресторане блюда,

подробно рассказывает официанту, как их надо изготовить — так-то, и так-то, и еще так-то,— официант с внимательной улыбкой все это записывает, а затем, спрятав бумажку, бросает через окошко на кухню «котлеты — раз, бифштекс — два». Стало быть «небо — одно», «костела — два»...

Итак, Уля предлагает Эдеку выбор, который в обоих случаях как-то его реабилитирует в ее глазах. Даже если он понесет икону, она будет знать, что он поступил так из-за нее, ради нее, «во имя» чего-то, что вне его, а не ради собственной шкуры, в этом случае, может быть, и не назовешь его героем, но он и не окажется тряпкой. Либо — предлагает Уля — пусть он откажется принять икону; эта дерзкая и даже страшная мысль настолько воодушевляет Улю и чем-то так близка ее натуре, что, кажется, она готова предпочесть ее первой. «Эдек,— говорит девушка. — ...Думаешь, я испугаюсь? Может быть, я и хочу, чтобы ты убедился?.. Пусть все будут против. Пусть будет трудно». Она жаждет, чтоб он проверил ее волю, но для этого нужно, чтоб он показал свою, ничего даром не дается— прекрасный момент!

Увы, учитель струсил.

Как Уля повела себя дальше? Как повел ее писатель? Мне кажется, очень правдиво. Было бы, конечно, соблазнительно, но в данной ситуации поверхностно, если бы Уля, для которой не прошла даром ее близость к учителю, как говорится, пошла бы «вперед». Увы, она пока не пошла вперед, она вернулась назад, ее столкнули обратно туда, откуда она было выбиралась. Уля пока что возвращается к Стаху.

Многое тут сошлось, и даже такой, казалось бы, бытовой штрих, как расходы по готовящейся свадьбе,— «не пропадать же добру»; и то, что ждет приданое, которое как бы само по себе ищет своего приложения, применения,— вот оно сразу же возвращает ей Стаха; и то, что будет «все, как у людей». И то, наконец, что и нам с вами, читатель, важно знать, как бы то ни было нам неприятно: месть Эдеку и не ему лично (как-нибудь мы бы с этим примирились!), а тому делу, которое он здесь представлял и которое понесло здесь из-за него урон.

Урон, и серьезный. Кратко можно бы сказать здесь о беспринципности и о том, к чему она ведет, какие производит разрушения. Уля потянулась к новой жизни, и если ее перетянула к себе старая, то не только из-за коварства этой старой жизни, но и из-за каких-то просчетов в новой жизни, на что нельзя закрывать глаза, хотя бы для того, чтобы со следующей Улей не приключилось то же. Мысль, изложенная здесь схематически, выступает в сценарии как живой и страстный образ — стойкость в убеждении и умение обнаружить ее не только на словах, но и на деле, когда придется (а ведь приходится). Вот результаты данного случая: мы потеряли Эдека, мы потеряли Улю, и, кажется, эта последняя потеря чувствительнее.

Сюжет Ули и Эдека пересекается с сюжетом Бронки, Стаха и старика Джемлика настолько органически необходимо и, можно сказать, даже неизбежно, что кажется, так оно все и было и быть иначе не могло и что оно без всяких изменений взято непосредственно из лона жизни, хотя за этим очевидны определенный замысел и конструкция. Мы с удовлетворением должны отметить, что в этом случае не автор навязывает жизни свой замысел — как, увы, это часто бывает,— а жизнь самостоятельно и добровольно поддерживает замысел автора, что бывает менее часто.

Старик Джемлик, его дочь и другие крестьяне строят колхоз, и сознание, что они живым своим примером воздействуют на тех, кто находится вне колхоза, воодушевляет их и вместе с тем служит обострению конфликта. А конфликт в следующем.

Для Джемлика колхозное дело есть дело его жизни, и против этого общественного в нем выступает в результате жестокого стечения обстоятельств «личное». Однако назвать это личное «частным» было бы незаслуженно умаляющим, унижающим его чувство, и вообще было бы неверным читать этот сценарий в привычной схеме «частного» и «общественного». Противопоставляя эти два начала, мы, бывает, «личному» отводим и не то что даже второстепенную, а второразрядную роль, менее благородную, а то и вовсе не благородную и легко тогда добиваемся сомнительной, правда, победы, когда это «общественное» побеждает, а «личное» посрамлено. Но ведь бывает, что и личное выступает как благородное начало, и вправе ли мы, в самом деле, каждый раз под формальным предлогом частного компрометировать столь глубокое, прекрасное и благородное чувство, каким в этом случае является чув-

ство отца к дочери? Напротив, почему нам не воспользоваться случаем и не показать его как достойный подражания пример? У Джемлика его любовь к Бронке проходит через испытания и обнаруживает себя как могучая сила. И тут дается исключительный случай, чтоб проверить, какова эта сила. Когда же его отцовская страсть сталкивается с другой поглощающей страстью, его общественным призванием, и когда обе эти страсти, которые могли бы да и должны бы жить в мире и согласии, когда они натравливаются друг против друга бесом собственничества и когда, наконец, эта борьба кончается трагически, то ведь против этого собственнического демона должен подниматься наш гнев, а не против того, что любовь отца оказалась, видите ли, слишком сильной!

Бронка любит Стаха, это ее давнее, долго скрываемое чувство, которое, когда ему дана была возможность, развернулось как страсть, под стать самой натуре Бронки. Можно сказать, что дочь вся в отца, она унаследовала от него его силу, и если в результате оба они страдают и гибнут, то будем ли мы правы, если поспешим к ним с запоздалыми советами и рекомендуя их вниманию спасительный критерий (на наш взгляд, прямо скажем, обывательский) — критерий здравого смысла. Смешно было бы поставить на вид Бронке и ее автору, что она-де полюбила не того, кого ей следовало полюбить. Ибо эти советы, если бы мы даже успели дать их вовремя и она приняла бы их, в данном случае выглядели бы компромиссом по отношению к этому характеру. А если бы она предпочла пострадать, но не терять цельности своей натуры, чтоб за этот счет спасти себя, то (если иметь в виду не просто данный житейский случай, а тот, более высокий принцип, который здесь обсуждается,— высокую мораль, требующую, увы, борьбы, для того чтобы утвердиться),— то я, например, не стал бы отговаривать Бронку, я стал бы искать другие, не компрометирующие ее средства спасения.

Есть и другой аргумент.

Страсть, которая вселилась в сердце бедной Бронки, она и есть то, что мы называем «жизнью» и которая останется ею, вовсе не считаясь с тем, что в наших сценариях мы призываем жизнь быть такой, какой нам в данный момент заблагорассудится. Это жизнь, и по этому поводу мы вправе выбрать одно из двух: либо сделать вид, что в жизни подобного не бывает, либо, не отводя глаз от жизни, как бы она там ни выглядела, стремиться ее переделывать, даже если нам грозит поражение. Это относится к людям и тогда, когда они выступают как герои трагедии, и тогда, когда они выступают как авторы трагедии,— рецепт здесь один: будь мужествен и в жизни и в искусстве.

Еще одно соображение. При всем том, что Бронка любит ничтожного человека, и могут сказать, что это неправильная любовь, но, хотя эта любовь и неправильная (а бывает и такая!), она при всем том любовь, что не всегда бывает в иных фильмах, когда я охотно верю, что молодые люди, которые любят, соответствуют друг другу и когда я не охотно верю, что соответствующие молодые люди друг друга любят, а в этом можно разобраться без специальной подготовки. (Оговариваюсь при этом, что признаю усилия режиссеров, актеров, актрис, операторов и звукооператоров по линии любовно-песенного обсюсюкивания сюжета!) В такую любовь, повторяю, я почему-то не верю или делаю вид, что верю, чтоб не огорчать авторов, студию, выпустившую фильм, и самого себя, оправдываясь перед собой за потерянный вечер. Я вовсе не хочу сказать этим — подчеркиваю это,— что в любовь можно поверить лишь тогда, когда она неправильная — ничуть! — ибо ведь сама правильность в любой области нашей жизни, и общественной и личной, это ведь тоже процесс: и одоление, и борьба, и становление, и осложнение, и многое, многое другое, о чем — о любви, в частности,— между прочим можно прочесть у иных старых авторов.

Возвращаюсь к Бронке. О ее любви к Стаху, так же как о любви к ней отца, можно сказать так: они любят больше жизни! Больше жизни — это выражение очень подходит к этому случаю, а ведь оно заурядное, и мы даже не отдаем себе отчета, когда его произносим (и как часто произносим!), что это не просто слова, что такова и жизнь и таков этот сценарий — больше жизни любят герои, на смертельное острие возведена их любовь!

Стах, этот деревенский донжуан, не способен понять ни любви Бронки, ни ее натуры вообще,— сама Бронка не умеет откровенничать даже с собой, и это только усиливает силу ее страсти. И Стах, постигая инстинк-

том состояние Бронки, пользуется своей в ее глазах неотразимостью, чтобы прибрать ее к рукам. Исподволь действует он на ее слабые струнки, и нам, знающим ее характер, кажется странной ее доверчивость, хотя это, может быть, и есть признак сильной натуры? Когда Стах наносит наконец свой рассчитанный удар и требует приданого, для чего отец Бронки должен выйти из колхоза, передав будущему зятю свою землю, она при всем ужасе, охватившем ее, сообщает отцу требование Стаха —так подавлена она своей любовью к нему.

Вот тут демон собственничества цинично раскидывает свои коварные сети, подчеркиваю, демон собственничества — именно он главный враг,— и было бы близоруко (отчего, кажется, автор предостерегает) сваливать всю вину на Стаха, делая его центральной мишенью, поскольку он негодяй и мерзавец. Ибо хотя он действительно мерзавец и негодяй, но он сам в плену собственнической стихии.

Показательный штрих. Когда Бронка не скрывает своего удивления: какое, дескать, хозяйство на трех моргах песка, тут же нет перспектив, и только в колхозе спасение, — Стах, в свою очередь, не скрывает удивления, как, мол, она не понимает того, что пусть три морга, пусть песок, но не то важно, чем он владеет, а важно лишь, что он владеет,— ему дорого чувство «хозяина», чувство собственника; «хозяин», «хозяин» — готов повторять он в диком самоупоении!

Наше внимание обращено к старику Джемлику. Зная, а вернее, догадываясь о его страданиях (он тоже, как и дочь, скрытная натура), я, например, вспоминал отца Горио. Страшную борьбу ведет в своей душе старый Джемлик с превосходящей его в этом случае зловещей силой.

Сценарист вводит щемящую деталь: Бронка — хромоножка; деревенские кавалеры жестоко подшучивают над этой бедой— вот так невеста! Правда, Бронка не вызывает к себе чувства жалости у нас, и у нее самой нет этой жалостливости к себе (хотя в душе она, вероятно, терзается тем, что не по своей вине хуже других), но она сумела одолеть эту ущербность и, можно сказать, даже физически как-то освоила ее, вобрала в себя— хромота придает ей своеобразную грацию. Зато видит отец, мучается отец, и возможно, что эта хромота (кажется, видишь взгляд, с каким он смотрит на ее хромую ногу) была последней каплей, переполнившей чашу его страдания. Все его мысли о дочери, о ее счастье, а события так безжалостно складываются, что это счастье ни от кого больше не зависит, только от него, от отца. Он согласился видеть в Стахе, которого считал последним человеком, мужа дочери, потому что дочь его любит, потому что это счастье дочери. Но чтоб бросить из-за этого прощелыги колхоз,— нет, на это он не согласен. Тут разгорается борьба.

Чем сильнее молчаливые страдания дочери, тем больше подтачивается решимость отца. Но он не сдается. Да он никогда бы и не сдался — ведь для него его колхоз — его жизнь, отказаться от колхоза — для него отказаться от жизни, и, если бы ему пригрозили смертью, он принял бы и смерть... Жестоко ведет действие рассказчик, ему самому нелегко — ничего не поделаешь, приходится взваливать на свои плечи тяжесть, чтоб уже донести ее до конца... Угроза нависла не над жизнью отца, а над жизнью дочери. Уже не только отец, но даже посторонние, даже равнодушные, даже злорадствующие соседи испуганно следят за Бронкой, догадываясь, что она способна покончить с собой, если ее разлучат со Стахом. И отец, зная ее характер, боится этой развязки, эта ужасная картина мерещится ему во время его бессонных ночей. Да, его заставили! Принудили силой оружия! Угрозой гибели дочери! И он принимает ультиматум Стаха, но сам он уже не человек.

Приходит Вадера, председатель колхоза, приносит обратно заявление Джемлика о выходе из колхоза. Вадера удивляется, почему Джемлик, который в те времена, когда все бежали из колхоза, проявил стойкость и в числе немногих остался в колхозе, чтоб его строить, сейчас, когда колхоз вырос и уже другие подумывают о вступлении в него, уходит. Он догадывается, что из-за Стаха, из-за приданого, поэтому он и вернул заявление — ведь уже известно, что Стах женится на Уле... И тут Джемлик роняет как бы последние в своей жизни слова о том, что это он, отец, виноват в несчастье дочери: не надо было ему колебаться, и вовремя отдать Стаху эти три морга... Джемлик пал в этой борьбе, он сейчас уже мертвец.

Когда Бронка узнает, что Стах ее предал и женится на Уле, она уже не о себе думает, только об отце; всю меру его унижения она познала сейчас и принимает ее к сердцу боль-

ше, чем свою собственную беду. «Значит, я...— тихо говорит Бронка,— моему отцу такую обиду, такую обиду...» И это было истинной причиной, почему она убивает Стаха.

●

Сценарий принадлежит к жанру трагедии, по поводу которого приходится читать у иных западных публицистов, что он якобы исключается из социалистической литературы, обедняющей таким образом возможности художника. Напротив, социалистическое искусство предполагает широту и богатство жанров, но во все жанры, в том числе трагический, вводит революционную тенденцию.

Насколько этот вопрос принципиален, свидетельствует тот факт, что своей знаменитой пьесе, написанной в трагическом жанре, Всеволод Вишневский дал название скорее теоретическое, чем художественное — «Оптимистическая трагедия». Тут сформулирован принцип и, можно сказать, полемически. Оптимистическая трагедия — это звучит как парадокс, как непримиримое противоречье, если смотреть на дело с метафизической, а не с диалектической точки зрения. Оптимизм дается не даром, его надо заработать часто кровью и борьбой — сражение может быть проиграно, но война выиграна, и эта вот перспектива социальная, политическая, психологическая, философская должна быть видна именно в момент неудачи и трагического стечения обстоятельств.

Классическая трагедия зиждется на идее фатума, высших сил — они господствуют над человеком, командуют им, они не подвластны человеку, беззащитному перед ними. А трагическое очищение, так называемый катарсис, есть посильная помощь в несчастье — сулит облегчение, но не освобождение от него, учит переносить удары судьбы, а не бороться с ними; трагедия эта ничего не обещает, она не способна обещать, мир остается неизменным, так было, так будет. Современная трагедия сводит «судьбу» с неба на землю, судьба не господствует над человеком, человек сам созидает свою судьбу. Современный жанр трагедии опирается на идею истории, исторической закономерности, овладение которыми, историческая сознательность и обеспечивают оптимизм.

У Вишневского большевистский комиссар гибнет, но столкновение революционного разума и мещанской, мелкобуржуазной стихии неизбежно закончится победой революции — такова тенденция трагедии, а поражение на этом пути воспринимается как временное; трагедия дает понимание исторической ситуации и закаляет в борьбе.

В произведении польского писателя отразилось подобное понимание трагического жанра. За столкновением индивидуальных воль, характеров и отдельных ситуаций мы видим широкий социально-философский конфликт. Враг, против которого ополчается художник на реальном фоне происходящего в Польше движения за социалистическое переустройство общества,— этот враг есть собственность, дух собственничества, его психология, его философия; писатель пытливо и бесстрашно следит за происками и уловками, коварством и хитростями этого врага, за его стратегией и тактикой. Эта линия проходит и через сюжет и через характеры героев — отца и дочери, и даже девушки, полюбившей учителя. Сила и цельность этих характеров опирается не только на индивидуальный склад личности той или другой, у каждого разной, мы чувствуем влияние на них общественных идей, они придают этим характерам благородную окраску. А сами по себе подобные характеры служат залогом неизбежного одоления врага, несмотря на то или другое поражение. Сценарий раскрывает реальную жизнь и показывает именно историческую, а не вневременную борьбу сил, он вселяет мужество, учит мужеству, учит распознавать врага и одолевать его,— гибель героев вселяет желание продолжать их дело и не повторять их трагических ошибок, укрепляет и закаляет волю.

Автор дает богатый материал в руки режиссеров и актеров. Могут быть, естественно, разные толкования и акценты — от последних многое зависит. Возможно толкование более традиционное и, следовательно, легкое, но возможно и более новаторское и актуальное. Можно отодвинуть в сторону социальный, общий мотив, лейтмотив сценария за счет частных мотивов, которые, естественно, имеют право на широкий простор, не затушевывая его основной линии, так же как могут возобладать мотивы трагизма, отчаяния и подавленности, самодовлеющего психологизма, изощренности на этой почве за счет духа одоления, потенциальных сил, жестокого сопротивления жестокому врагу. От этого пострадает новаторская тенденция, так нас привлекающая в сценарии. С нетерпением будем ожидать фильма!

Ежи ПОМЯНОВСКИЙ

ПРИДАНОЕ

Литературный сценарий

Перевод с польского П. АРГО

По влажной дороге, над самым дугообразным берегом озера, едет полуторка. Из окна кабины уже видны башня костела и первые крыши прибрежной деревни. Парень в берете дает газу, но сосед останавливает его рукой.

— Остановись,— говорит, — дальше поведу я.

— Ты что? — отвечает парень в берете. — Мне через деревню как раз-то и надо.

— Сегодня?! В первый день после поста, когда все веселятся?! С ума спятил!— горячится сосед.—Мало того, что скорая помощь ждет, там еще милиция!

— Тебе так важно? А ну, попроси.

— Ах, Стасик,— говорит сосед уже жалобным тоном.—Не валяй дурака...

Машина останавливается. Они меняются местами. Тот, что оказался за рулем, добавляет:

— Ведь знаешь, что бывает, когда поймают? Хочешь, чтобы и у меня отняли права?

— Не будь деревенщиной...

Водитель включает первую скорость и плавно трогает с места. Пока они набирают скорость, мотоциклист успевает их обогнать. Он заглянул в кабину и оглядывается, делает большие глаза. Дает газ и исчезает среди первых построек.

Мотоциклист несется по деревенской улице, заднее колесо подскакивает в размокшей колее. Это центральная дорога в длинной прибрежной деревне. Слева в просветах между хатами сверкает озеро. Справа — мотоциклист проезжает мимо костела, мимо школы с пристройкой, мимо двух старых продолговатых хат. Наконец он остановился перед калиткой каменного сельского дома. Гремит пасхальная стрельба. От калитки дорожка, посыпанная свежим песком, ведет к залу, в котором по субботам показывают кино, а в воскресные дни танцуют. Дверь соседнего колхозного магазина заложена железным запором. На стене справа обрывки плаката с призывом: «Граждане...» Экзотический плакат шведского фильма и от руки написанное извещение кружка ССМ* о танцах. Хорошо бы парню присмотреться к этой стене, но он на нее и не смотрит. Толкнув ногой калитку, он вводит мотоцикл и ставит его у крыльца, где уже стоят другие машины.

Еще издали он кричит товарищам, которые стоят у входа:

— Весек, Стах вернулся! Зенек его везет!

Весек стоит без шапки. Белый плотный свитер домашней работы облегает его шею и грудь под суконным пиджаком. Он покачал головой и сказал:

— Стах? Вот будет кино.

Каменный дом гудит. Из открытых окон доносится музыка и шарканье танцующих. Под окнами толпятся ребятишки, жадно заглядывая вовнутрь. Перед крыльцом прогуливаются молодые люди в праздничных костюмах. Хихиканье девушек доносится то из окон, то из-за углов дома, где прячутся разгоряченные танцами пары.

— Будет кино,— повторяет Весек и обращается к мотоциклисту: — Стасик может выкинуть штуку. Впрочем, что ты знаешь, ты был тогда еще щенком...

— Я?— вспыхивает мальчик, но сразу меняет тон.— О, уже едут!

— Будет кино, увидишь

●

В кабине Стасик рукой останавливает водителя.

Полуторка останавливается перед калиткой дома. Зенек спрашивает:

— Значит, не везти тебя к брату?

— Погоди,—нетерпеливо отвечает Стасик.

Они выходят из кабины, каждый через свою дверь. Зенек говорит:

— Ну, конечно, если кого-нибудь надо сегодня встретить, то только здесь.

Стасик быстро направляется к калитке, но к дому он подходит уже сдерживая себя, небрежным шагом. Здисек, мотоциклист, идет ему навстречу, протянув руку.

— Ей-богу, Стах!— говорит он.

Публикуется с сокращениями.

* Союз сельской молодежи. — *Прим. переводчика.*

— Честь,— говорит Стосина, как будто они вчера только расстались, и жмет раньше руку Весека, парня в белом свитере.

— Ей-богу, Стах!— повторяет Здисек и торопливо жмет оба локтя Стосины.

— А ты, Здисек, из колхоза,—говорит Стосина.— Помню. Я у твоих пахал в Дворах.

— Спрашиваешь!

К соседнему магазину подходит старая, рыхлая женщина. Демонстративно проверяет дверной засов и, поглядывая на парней, говорит:

— Первый день праздника, а у них танцы... Хе!— Она качает головой, передразнивая чей-то смех.— А ты уже здесь, Стосина! Отпустили!

И уходит, грубовато посмеиваясь, как будто она наконец дождалась того, что предсказывала.

— Бекаска?—спрашивает Стасик у Зенека.

— А то кто же?— смеется Зенек.

— Значит, ты уже вернулся из... города? — спрашивает Весек.

— Да, вернулся,—говорит Стасик,— только, знаешь ли, тюрьма была порядочно от города.

— А теперь что?

— Что теперь? Деревня.

— Ну,— смеется Здисек с похвальным пониманием дела.— Стах и деревня! Ты долго здесь не удержишься.

— Почему?—говорит Стасик.— Здоровый воздух, такие славные люди. И даже есть где повеселиться.

Он хочет войти в зал, где танцуют.

Зенек загораживает ему дорогу.

— Зачем тебе эта давка? Так как же было с тем типом?..

Они стоят на пороге у открытой двери клубного зала. Зенек спиной к залу. Стасик заглядывает через его плечо, отвечая; он явно думает о чем-то другом. Он видит полутемный зал. В неверном двойном свете узких окон и зажженных днем лампочек движутся пары, пользуясь первым свободным днем после великого поста. На стене прямо напротив двери висит измятая простыня, натянутая внизу на планку. Это теперь уже ненужный экран субботнего деревенского кино.

— С каким типом?— спрашивает Стасик.

— А с той машины, которую ты задел.

— А, с этим... Выпрыгнул. Через крышу.

— Через крышу! Ты слыхал?—говорит Здисек Весеку.

Они стоят около Зенека, облокотясь о створку широкой закрытой двери.

— А дальше что было? — спрашивает Здисек.

— Дальше? Не помню. Я был под мухой.

— Что было дальше? Слушалось дело!— говорит Весек.—Мы читали,— добавляет он почтительно.

— Как же ты выпутался?— спрашивает Зенек.

— Пустяки. Шесть месяцев. Попугай вытащил.

— А за все это отцовская земля, а?— Весек подмигивает Здисеку.

— Ну, подвинься.

Стасик отодвигает Зенека и становится в открытой двери. С порога на фоне натянутой простыни лучше видны пары, мелькающие в пролете узкой двери. У правой стены в ожидании танцоров стоят, сбившись в кучку, девушки. Они не подпирают стен, они разговаривают, но не для разговоров пришли они сюда. Невдалеке стоят парни и тоже отдельно — около стульев, сваленных друг на друга в углу. Они в городских пиджаках, курят, стараются принять равнодушный вид.

Танцующих еще не так много. Танцуют сдержанно. Только одна девушка в шелковой блузке позволяет своему кавалеру откинуть ее на расстояние вытянутой руки, кружить на месте и опять притягивать, чтобы перейти после этого на исступленное совместное кружение.

Стах уперся локтем о дверь и лениво говорит стоящему рядом Зенеку, когда эти двое проскальзывают мимо двери:

— Откуда у вас такие взялись?

— Не узнаешь? Это Франка. Из-за озера.

— Что, из колхоза?

— Да, — говорит Здисек, стараясь по возможности придвинуться к Стасику.— Наша, из Дворов.

— Совсем как в кино, разве нет?— говорит Весек и локтем толкает Стасика. Но Стосина не обращает на это внимания. Он весь напрягся. Внимательным взглядом следит за новой парой, которая, выделившись из толпы, проскальзывает мимо пирамиды стульев и направляется обратно в сторону двери. Девушка стройная, только это и видно, потому что она лицом прижалась к своему партнеру — молодому человеку с коротким черным хохолком, парень одет по-городскому. Они танцуют медленно, как

бы не замечая окружающих. Им, видно, хорошо вдвоем.

— Ты скажи,— спрашивает Стосина,— с кем танцует Улька?

— Какая Улька?— спрашивает Зенек и смотрит в глубь зала, как будто не видит пары, скользящей мимо них.

— Не представляйся,— говорит Стосина одеревеневшими губами,— ты ведь знаешь, какая Улька.

— А, Улька,— Зенек смотрит на девушку, которая в это время закинула обе руки на шею партнера, все еще не подымая головы; он же положил свои ладони на ее голые плечи без объятья, с осторожной нежностью. Зенек говорит небрежно: — Это, должно быть, учитель.

— Какой учитель?

— Новый учитель, Эдек Дубельт,— вмешался Весек, поближе подвинувшись к Зенеку.— Он городской, но ничего, подходящий.

— У него мотоцикл «Ява»!— выскочил Здисек.

Столпившиеся у двери смотрят на них. Улька подняла голову, маленькая головка на высокой шее. Она увидела парней у двери, крепче прижалась к Эдеку и потянула его за собой в глубь зала. Танец окончился, они стоят у окна.

Стосина оторвался от двери. Он входит в зал и под экраном ждет начала новой пластинки. Смотрит на Улю. Та подымает глаза и некоторое время не может отвести их от Стасика. Стасик подходит к ней, не видя проходящих пар, берет ее за руки и ведет в середину толпы. Дубельт пожимает плечами, он остается под окном и, улыбаясь, смотрит с удивлением на танцующую пару.

Стасик и Уля молча танцуют. Девушка опустила глаза, лицо побледневшее и сосредоточенное. Она не прижимается к Стасику. Стосина откашливается. Некоторое время продолжают танцевать, наконец он говорит изменившимся голосом:

— Ты знаешь, я вернулся, теперь уж никуда не уеду.

И спустя мгновенье:

— Ты рада?

Девушка, не подымая глаз, неожиданно вырывает свои руки из рук Стасика. Он, танцуя, не обнимал ее, а продолжал держать за руки, как в тот момент, когда увел ее за собой. Оставив его посередине зала, Уля быстро направилась в угол, где ждал ее Дубельт. Прижалась к нему, и они снова исчезают среди танцующих. Стасик стоит, заложив руки в карманы. Медленным шагом он проходит между танцующих, ему уступают дорогу. Он возвращается к товарищам, которые все это время стояли у двери.

— В первый раз они так танцуют?— спрашивает Стосина Зенека. Зенек молчит.

— Ну что тебе сказать, Стасик,— наконец говорит он,— наверно, не первый.

— Давно это у них?

— С полгода будет,— торопливо говорит Весек.— Разве ты не видишь, что получается?

— Слушай, — говорит Стасик Зенеку охрипшим голосом, — подойди к пижону и скажи ему, что я жду его за домом.

— Стасик, зачем тебе это?..— начинает Зенек, но Стосина перебивает его и говорит теперь уже твердо:

— Подойдешь к пижону и попросишь его, только вежливо.

Он проталкивается мимо Здисека и Весека и медленным шагом отходит. Он вынимает что-то из кармана брюк и перекладывает под пиджак.

— Теперь уж будет кино,— говорит Весек.

— Послушай, может, ему надо помочь?— возбужденно говорит Здисек; он смотрит то на уходящего Стаха, то в сторону танцующих, куда направляется Зенек.

— Помочь! Не будь деревенщиной,—презрительно говорит Весек,— Стах сам его отделает. Культурно. На это он дока...

Зенек проходит мимо танцующих пар, останавливает Эдека и что-то ему объясняет. При этом он улыбается. Договорил и преувеличенно вежливо кланяется Ульке. Эдек отпускает девушку, оглядывается, пожимает плечами и хочет пойти к двери. Но Улька преграждает ему дорогу и громко говорит:

— Нет! Не смей! — отталкивает Зенека и сама направляется к выходу. Теперь Эдек остался посередине зала. Подымает брови, смотрит вслед Ульке и медленно проходит в сторону, где под стеной стоят парни в домотканых пиджаках.

— Смотри, мужик называется,— говорит Весек Здисеку, когда Улька протискивается мимо них,— фрукт, бабу послал. Городской! Ну, будет кино.

И вместе со Здисеком проскальзывает за дом, так, чтоб видеть, что будет дальше.

За ними высыпают другие, толпятся у двери, на должном расстоянии останавливаются.

Стасик стоит за углом, с крыльца его не видно. Он курит и ждет, держа правую руку под полой пиджака. Услыхав быстрые шаги, он отбрасывает окурок. Он не может скрыть растерянности, когда перед ним останавливается Улька. Мгновенье оба молчат. Смотрят друг на друга на расстоянии одного шага, но этот шаг — непреодолим. Наконец Улька опускает голову.

— Стасик, тебе ничего не поможет,— говорит она спокойно.— Что бы ты с ним ни сделал.

Подняла голову и говорит теперь очень просто:

— Я выхожу за него. Знаешь? А между нами, Стасик, все кончено.

— Потому что меня не было, потому что нога у меня подвернулась, да?— медленно говорит Стосина.

— Если бы ты даже и был,— девушка старается смотреть ему в глаза,— все равно так случилось бы. А теперь уж ничего не изменится.

— Твои старики, — сказал Стосина. — Да? Они тебя не хотели отдать за меня, землю отдать. Я ведь не хозяин!

— Что ты понимаешь? Это я, я не вернусь к тебе, Стасик. А косу свою ты можешь спрятать. Ну!

Стосина отворачивает полу своего пиджака. Изнутри пришита заплатка. Он вытаскивает оттуда тяжелый финский нож. И тихо говорит:

— Тебе это важно? А ну, попроси...

— Я?!— фыркнула Улька. — Уходи отсюда! Он к этому не имеет никакого отношения. Если хочешь, можешь меня... Ты ведь знаешь, я собой не дорожу.

Стосина медленно кивает головой и с этим утвердительным жестом прячет нож в глубокий карман брюк. Отворачивается. Уходит.

— Стасик,— вслед ему кричит Улька,— никто ни в чем не виноват. Ты лучше об этом не думай, Стасик...

●

Бронка идет по меже. Лесочек уже близко, он спускается к самому озеру. Неожиданно выбегает заяц и бежит горбатым полем, низкой озимью в сторону первых зарослей. Доносится выстрел из-за холма. Заяц подпрыгнул и остался на месте. Из кустов выходит Стасик Стосина с двустволкой в руке, но зайца он не подымает. Увидав Бронку, он выпрямился. Остановился около полевой часовенки со статуей. Стосина успел повернуть двустволку прикладом кверху. Прячет ее под полой кожаной безрукавки, одежды, которая высоко ценится среди шоферов. Кожанка коротка, стволы из-под нее виднеются.

Стасик стоит некоторое время, наконец здоровается:

— А, — говорит, — да ведь мы знакомы.

Девушка нагнула голову, повторила этот жест несколько раз, и таким образом значение его изменилось.

— А ружье можешь не прятать,— говорит она.

— Я только так...—говорит Стосина, стараясь скрыть смущенье. Он перекидывает ружье на длинном ремне через плечо, приклад скрывается под мышкой, а стволы свисают вдоль бедра. Кожанка, накинутая на плечи, кое-как прикрывает ружье — издали его не видно.

— И зайца подними,— говорит девушка,— пусть у тебя будет пасхальный заяц.

Стасик не двигается с места. Смотрит на девушку, поднял брови. Девушка, прихрамывая, пошла, не скрывая этого. Она нагнулась к зайцу, смотря на Стасика.

— На, — вытянула руку с убитым зайцем.— На, можешь взять, здесь наша.

— Что наша?

— А эта земля. Три морга. Теперь колхозные, а были отцовские. Когда в колхоз вошел, он их внес. Ты застрелил моего зайца! — рассмеялась она.

— Да, я вашу землю знаю, знаю. Пахал здесь...

— Ну! Наши это до сих пор помнят.

— Помнят!..— он покрутил головой. — Завалить план, потерять заработок и все для того, чтобы твои получили землю, поглубже вспаханную.

Девушка пожимает плечами. Стасик подходит и берет зайца. Он вытаскивает свой нож, перерезает шкурку на заячьем бедре, между задними сухожильями и костью, просовывает вторую ножку через прорезь и поднимает зайца за эту петлю.

— Выходит,— говорит он, — что ты раздаешь свое приданое? Разве не так?

— Приданое?! — прыснула она. — Приданое! И так обойдется.

— Ты не жалей,—сказал он и огляделся.— Тут ведь один песок.

— Я жалею? — она насмешливо рассмеялась.— Жалею, что здесь колхоз? Заработок в кармане, и голова у меня ни о чем не болит.

Они направились в сторону озера. Опушкой лесочка поднялись на холм, с трудом вытаскивая ноги из вспаханной земли. Тоненькая травка выбивается из-под земли, отведенной под луг.

— Ни о чем голова не болит?— И сразу жалеет о пустом вопросе. Бронка сморщила брови, стараясь остаться позади, чтобы ее походка не бросалась ему в глаза. Стасик замедляет шаг, смотрит на нее и говорит:

— Ты о том, что тебя беспокоит, не надрывайся. На это в городе сейчас не обращают никакого внимания. Только бы повезло...

— Пожалел! — кидает девушка в бешенстве.— Отстань и ты со своим зайцем...

Парень раскачивает зайца, держа его за задние ноги.

— И пойду, — говорит, — а ты не скажешь? А то ведь за это знаешь что?.. —другой рукой он схватился за свисающие дула и слегка их высунул. Он сказал так, что было непонятно, боязнь или угроза в его словах.

— Не пугай,— говорит девушка, — кому мне болтать? Людям? Ну, — вдруг она насмешливо улыбнулась.— Ничего не бойся, я о людях тоже кое-что знаю...

— Ты, — говорит Стасик, слегка улыбаясь, — тебя как зовут, Бронка? Ты подходящая девушка!..

— Я обыкновенная,— говорит Бронка.

— Нет, ты не обыкновенная.— Стасик крутит головой, продолжая улыбаться, но уже по-иному.—Обыкновенная скрутит человека в бараний рог и продаст кому попало...— Замолчал и уже без улыбки говорит:

— Ну, прощай...—Он повернулся и сразу исчез в кустах.

●

Джемлик задает коровам корм. Делает он это быстро, с каким-то демонстративным упорством, как будто бы желая подать кому-то пример. Огромный бугай с довольным фырканьем принимает свою порцию. Он стоит отдельно, прикованный к яслям.

Старик поглядывает на дочку; она кончает доить. Молоко как бы поет каждой струйкой и пенится в уже полном ведре. Старик постоял около Бронки, помолчал и вышел со своей горькой думой.

Скотный двор в колхозе — это новая, обширная, каменная постройка. Коровы стоят в отличных боксах: в каждой перегородке виден бич тяжелого хвоста, теплая выпуклость боков. Ведро отставляется в сторону. Корова поворачивает добрую жующую морду. Прекрасный глаз животного смотрит не моргая. Корова, разбросав солому, своим теплым дыханьем шевелит легкие волосы на склоненной голове девушки.

Бронка настороженно выпрямляется. В двери стоит Франка, на этот раз со Здиседом. Он прижал ее к дверной раме и обнимает. Девушка защищается вялыми толчками, лицо ее растерянно, она ловит воздух короткими, прерывистыми глотками.

Бронка крикнула:

— Вам уж негде беситься?

Парень отскочил от девушки и первый удирает.

Франка отругивается, стоя у двери:

— И ты небось бесилась бы, да не с кем, уродина завидущая!

Бронка, бледнея, хватается за перегородку.

— Стерва!— шепчет она. — Захоти и я с каждым ездить на Сучий остров, и я бы каждого имела.— И вдруг резко хлопает себя по больной ноге. — Даже с этим! Такая, какая я есть!

— Докажи!— говорит Франка с обидным спокойствием.— Почему не докажешь?

Бронка выходит из-за перегородки.

— Потому что мне,—говорит она, глядя прямо в глаза,— мало того, что всякой гниде хватает. Я за это,— она на этот раз кулаком ударяет себя по бедру,— должна иметь больше.

— Чего больше?— с искренним удивлением спрашивает Франка.

— Чтоб он клянчил у меня, чтоб пропадал за мной!— говорит в запальчивости Бронка. — Успокоившись, она добавляет: — А не так, как ты, дешевка...

— Ну и долго тебе придется ждать!— смеется Франка и, смеясь, убегает.

Но, переступив порог, она натыкается на Джемлика и сразу перестает смеяться.

— Ты что сказала моей сироте?— тихо говорит старик.— Чтоб у тебя, гадина, язык отсох.

●

В каменном доме, за прилавком сельского магазина стоит Бекасова, старая, рыхлая и наглая женщина. На полках за ее спиной с одной стороны громоздятся тюки текстиля, керосиновые лампы, домашняя утварь, элек-

трические лампочки, сельскохозяйственные орудия, ящики с гвоздями, пестрые абажуры, штабеля мыла; с другой стороны, ближе к маленькому окну, стоят банки, пакеты с макаронами, консервы и коробки с карамелью.

— Говорите скорее, что вам взвесить,— бубнит продавщица мужским голосом, обращаясь к жене Павла Стосины,— а то скоро закрывать.

— Ладно, дайте в масле.

Бекасова, не глядя, снимает с полки банку селедок и с коротким стуком бросает ее на оцинкованный прилавок.

— И для ребенка две тетрадки.

— Многому он научится у этого безбожника,—говорит продавщица, бросая на прилавок две тетрадки. Она хочет еще что-то сказать, но поджала губы, чтобы их тут же раздвинуть в ласковой улыбке в сторону Ульки Кобузовой, которая как раз вошла. Продавщица кланяется уходящей женщине, идет за ней, чтобы закрыть дверь на ключ. Стосинова и Улька расходятся в нарочитом молчании; старшая отвернула голову.

— Панна Уршуля может остаться, ничего, я вам отложила хлеб, а вот здесь у меня имеется что-то— экстра,—говорит Бекасова, возвращаясь за прилавок.

Она вынимает огромную буханку и всовывает ее в подставленную Улей сетку. Еще раз нагибается и достает из-под прилавка большую плоскую картонную коробку.

— Из посылки. Я припрятала только для вас, Уля. Ведь уже недолго и к алтарю.

Открывает коробку и достает длинное белое кружевное свадебное платье с большой тюлевой вуалью.

— Ну, что? Это вещь?— спрашивает Бекасова и торжествующе улыбается, держа двумя пальцами платье.

Уля несколько минут смотрит на платье. Спокойно кивает головой.

— К чему такой парад?— наконец говорит она.

— Что? Может, Кобузы не в состоянии? Для дочери?

— Мы с Эдеком не собираемся венчаться в костеле.

— Как можно?— говорит продавщица, не меняя позы.— Он, что, ни бога, ни людей не боится?

— Учитель боится только детей и уезда,— пробуя все превратить в шутку, говорит Уля.— До свидания, пани Бекасова.

Она сама открывает двери ключом, так как продавщица продолжает стоять за прилавком. Зажав белое платье, Бекасова медленно опускает руки.

●

На перекрестке лесных дорог охотники ждут, пока соберется облава. Руководит ими председатель колхоза Вадера. Отдельно, по другую сторону перекрестка, держится стайка загонщиков. Подростков немного. Двое лежат на земле, двое стоят, пробуют курить, но так, чтобы этого не заметили стоящие неподалеку взрослые.

Охотник в безрукавке говорит:

— Ну где же облава? Все уже здесь?

— Нет, Стасик Стосина приведет остальных!

— А мы пока можем тянуть номера,— говорит Вадера.— Сбор!

Все становятся в неровную шеренгу. Одеты они кое-как, ружья у них старые. Только у одного безрукавка надета поверх темного костюма, белый воротничок стойкой охватывает шею. На учителе Дубельте какое-то особенное охотничье пальто, зашнурованные ботинки с отворотами, за спиной отличная трехстволка.

Вадера тасует вынутые из кармана номера стоянок, разложил их веером, салютует и подает первому с краю. Берет карточку Сцепуля, делопроизводитель колхоза, за ним старик Джемлик. Протягивает руку Кобуз, отец Ульки. Получают номера хозяева из Жарновиц Недолис и Бухта. Наконец, свой номер получает и охотник в безрукавке. Вадера салютует ему отдельно и с насмешливой нарочитостью говорит:

— Ну, для вашей милости лучшее место.

— А председатель мне завидует? Можем поменяться,— и ксендз рассматривает карточку, как при игре в покер.

Еще одну карту Вадера дает учителю. Последнюю оставляет себе.

— Напоминаю,— говорит он, когда шеренга собирается разойтись.— Стреляем только кабанов. Если попадутся кабанчики или этакое двуногое, тогда лучше не надо. Ясно?

Смеются немногие.

— А где же облава?— опять спрашивает ксендз.

— Говорят, у вас в деревне, ваша милость, чудо объявилось,— говорит Вадера,— Бекасова икону в чистом поле нашла. Урожай!

— Э-э-э, — пренебрежительно отвечает ксендз,— разве вы не знаете Бекасову? Официально мне ничего не известно. С чудесами у нас обстоит не так просто, как у вас. Мало их запланировать. Угодники по сто лет ждут, пока их причислят к лику святых.

Вадера хочет ответить, но мальчик из облавы кричит:

— О, уже идет, Стосина идет!

— Не ори в лесу!— прикрикнул на него Джемлик. Он слушал, как Вадера поддразнивал ксендза, а теперь, подтянув ружейный ремень, вместе с другими охотниками смотрит в сторону левого порядка.

Стосина появляется с тремя ребятами. Это друзья, которые приветствовали его по приезде. Они крупнее остальных, старше, в руках у них крепкие палки.

Вадера подходит к загонщикам, приподнимает шапку, но пришедшим руки не подает; иначе он должен был бы поздороваться за руку со Стосиной.

— Я уж было думал, что ты подведешь,— говорит он Стосине.

— А разве вы, председатель, не знаете, что я люблю охоту?— говорит Стасик, улыбаясь и заглядывая Вадере в глаза.

— Кто этого не знает? Но у тебя только колотушка...

— Когда ружья не дают, то и палке обрадуешься...

— Вы тронетесь после трубы,— говорит загонщикам Вадера,— первым пойдет третье отделение.

Все расходятся. Охотники — вправо, загонщики гуськом за Стосиной — влево. Охотников Вадера ставит на места. Вслед за ним идут Джемлик и ксендз. Ксендз спрашивает:

— Как у вас прошел первомайский праздник? У меня к обедне было несколько ваших товарищей. А у вас народ был?

— Слава богу,— говорит Джемлик,—народу было много. Да и прихожане вашей милости были.

— Вот ваше место,— Вадера указывает ксендзу место на линии. Через несколько десятков шагов он дает знак рукой, где остановиться очередному стрелку. С ним остается наконец только Дубельт.

— Я стою здесь,— говорит Вадера. — Вы пойдете за угол на фланг, там и есть узкий переход для дичи. Ну, «дай боже»...

Эдек послушно качает головой, поворачивает за угол и выходит на отвесную тропу. Сделав еще несколько шагов, он смотрит вперед. Перед ним длинная линия, светлая от солнца и ранней травы. Далеко видна точка, где скрещивается тропа с поляной, на которой расставлены загонщики. На поляне стоит Стасик Стосина. Слева от него загонщики. Они так же расставлены, как и охотники. Он видит Эдека, смотрит, как тот останавливается на фланговой заставе. Стасик осторожно прячется за дерево.

Вадера открывает затворы своей двустволки, подымает ее прикладом вверх и подносит ствол ко рту, надул щеки и дует. Звук, поначалу неровный и хрипловатый, растет и разносится по лесу.

Охотники стоят настороженно и смотрят вперед, в туманную стену леса. Учитель Дубельт также берет свое ружье в обе руки.

Стасик Стосина слышит, как трубит Вадера. Прежде чем затих звук, Стосина дает знать стоящим от него налево и направо загонщикам. Палка ближайшего поднимается и падает, то же делает и следующий, это движение проходит по всей линии. И вот облава трогается. Стосина идет, раздвигает перед собой кусты. Он уже выбрался на простор сухолесья. Смотрит вправо. Его сосед только выходит из первых кустов. Стосина прибавляет шагу, почти бежит. Он перебегает в глубь отделения, где растет большая — ее видно издали — сосна с двойным стволом, разветвляющимся на сажень от земли. Стосина лезет на разветвление. На внутренней стороне глубокий и длинный рубец с раздутыми и гладкими краями у более толстого ствола. Стасик запускает руку в глубь узкого дупла и вытаскивает двустволку. Срывает со стволов черную от мази тряпку, прыгает на землю. Уже доносятся близкие покрикивания и постукивание колотушек. Идет облава. Стосина быстрыми прыжками бежит наискосок вправо, на самый фланг. Он спугнул спящего под кустами кабана. Три других срываются с хриплым визгом.

Учитель подымает ружье к плечу. Слышен шорох. Из кустов выбежал заяц и остолбенел. Эдек опускает ружье, издалека за предельной чертой доносятся шум и крики. Загонщик в крайнем возбуждении орет высоким голосом. В глубине леса, куда достигает глаз, пробегают справа между деревьями четыре быстрые низкие тени. Эдек опять подымает ружье и провожает их глазами в сторону соседей. Слышится близкий выстрел, как удар бича. За ним вслед два других.

Эдек делает два шага в сторону загона и смотрит на линию. Вадера, все еще отвернувшись от стены леса, перезаряжает ружье, не отрывая глаз от кабана, который лежит несколько ближе к дороге. Кабан конвульсивно перебирает передними ногами, силясь поднять свою длинную голову. Охотник дрожащими пальцами заряжает наконец ружье, подымает его на уровень глаза, стреляет. Черная голова поникла.

— Эй, коллега! — говорит Эдек. — Ваш первый просвистел у меня над самым ухом!

Стасик Стосина выглянул из-за кустов, откуда только что выскочил заяц. Он становится за толстым стволом дерева и оттуда видит, как Дубельт возвращается на свое фланговое место. Стасик осторожно сгибает ружье и заряжает его пулей. Эдек оглядывается, прислушивается к уже близкому шуму облавы и вдруг подымается на цыпочки, держа наготове свою трехстволку. Стасик быстрым движением поднимает свое ружье и целится в Эдека. Эдек смотрит в другую сторону и целится. Направо от Стасика в кустах появляется лиса. Она ступает осторожно, высоко подымая лапы, мягко перебегая от заслона к заслону. Высовывается осторожно из-за стога сена и быстро пробегает по хвойным иглам. Эдек согнулся и опускает ружье, держа его согнутыми пальцами, Стасик прижимает покрепче приклад к щеке и стреляет.

Эдек скорчился от близкого выстрела, он отскочил за дерево, сжимая ружье, и оглядывается с беспокойством. Шагах в десяти от него лежит на мху лиса. Она свернулась клубком после выстрела, а теперь вытянулась во всю длину. Из-за дерева выходит Стасик. Он держит в руке ружье. Улыбается. Поднимает лису за мягкий затылок и бросает ее к ногам Эдека.

— Получай еще одного, дерьмо ты этакое, говорит он,— и тоже с моей начинкой.

Эдек меняется в лице. Разрядил ружье. Перекинул его через плечо. Толкает ногой рыжий, линяющий мех.

— Кто по весне лисиц стреляет, пан Стосина?— говорит он и отбрасывает ногой безжизненного зверя в сторону Стасика. Затем, отвернувшись, уходит за угол, к месту сбора.

●

Узорчатое стекло вправлено в дверь. За стеклом появляется лицо девушки: это Бронка выходит из кооператива. В руке у нее сумка, полная продуктов. Она проходит мимо дома Бекасовой.

В садике толпятся люди, старые женщины стоят у калитки. Со двора доносится пение. Высокие женские голоса выводят дискантом «Славьте майские луга». Женщины становятся на колени. Чем ближе стоят они к дому, тем ниже опускают головы. Мужчины становятся на одно колено, как это им и полагается, а те, что поближе к забору, еще стоят, но все без шапок. За забором снуют любопытные, пропуская вперед напирающих на них странников.

Здесь майская служба проходит не перед статуей, не перед полевой часовенкой. В открытом окне дома Бекасовых выставлена святая икона. На подоконнике и по косякам окна горят свечки. Окно украшено майской зеленью, до самой земли спускается коврик, покрытый скатертью. Среди мигающих огоньков и неспокойной зелени почти теряется лик на иконе. Темный и грустный, отмеченный двумя шрамами, он так похож выражением своего лица на лица женщин, которые толпятся вокруг.

Бронка повесила тяжелую сумку на ограду. Около нее останавливаются Улька и Эдек. Они стоят за девушкой, вглядываясь в глубину усадьбы, и Бронка слышит тихий разговор.

— Третий день,— говорит Эдек.

— Третий день,— говорит Улька, но совершенно другим тоном.

— И народу все больше.

— Все больше!..

— И долго это будет продолжаться?

— У Бекасовых сегодня последний день,— быстро объясняет Улька.— Утром принесут к нам. А потом к Недолисам. К Бухтам. А уж от них к Стадным. И так дальше. Ведь каждый хотел бы хоть на одну ночь заполучить ее к себе в дом, пока не отнесут в костел.

— Пойдем, — говорит Эдек и тянет Ульку. Девушка крестится, но послушно идет за ним.

— Что за народ!.. — уходя, говорит он шепотом. В руке у него продолговатый пакет в брезентовом мешке и блестящий алюминиевый котелок.

Бронка спускается к озерной пристани, где привязана среди других и ее узкая, просмоленная лодка. Рядом на мелкой волне колышется челнок Дубельта. В нескольких

шагах дальше Стосина удочкой ловит рыбу, он сидит на краю короткого деревянного мостика.

Вначале он не обращает внимания на Бронку. Когда она появляется, он встречает ее короткой улыбкой, но когда на спуске из деревни показались Улька и Эдек, когда уже ясно слышен ее громкий смех,—Стасик бросает удочку, воткнув ее в щель между досками, прыгает в лодку Джемликов и принимается отвязывать цепь.

— Да я сама справлюсь,— говорит ему Бронка.

— А ты против, если я помогу тебе? — говорит Стосина быстро и тихо. Улька и Эдек уже недалеко.

Бронка неуверенно берет руку Стасика и сходит с мостков. Стасик перехватывает весло, Бронка не успевает взять его в руки. Улыбнувшись ей многозначительно, он отталкивается от берега. Бронка пожимает плечами, но не протестует. Они уже на чистой воде, когда Уля и Эдек входят на мостик. Учитель отвязывает челнок и старается прыгнуть в него, не замочив ног. Сидя в лодке и придерживаясь за мостик, он глядит на Улю. Но та смотрит вслед удаляющейся лодке.

— Да ты садись, ведь темнеет,— говорит Дубельт.

Уля прыгает в челнок, но еще раз оглядывается на Бронку и Стасика. Эдек стаскивает с мостика мешок с палаткой, сложенные удочки и металлическую треногу с котелком. Все это он складывает в нос челнока и, как всегда, говорит:

— Ну, р-раз. Только делай то же, что и я!

●

Из деревни к воде спускается Бекасиха с Мылкусовой, соседкой Бронки. Служба, как видно, окончена. Продавщица садится на мостик и опускает свои узловатые искривленные ноги в воду. Мылкусова отвязывает свой челнок.

— Человек целый день настоится в лавке,— говорит Бекасиха,— а тут еще поклонение! Но завтра я ее отношу.

— Смотри,—говорит Мылкусова и протягивает руку в сторону отплывающего челнока.

— А что, он ее на Сучий остров везет, на всю ночку. Зачем себе отказывать?..

— Такого срама у нас давно не было.

— То ли еще будет!

Помолчали. Бекасиха вытирает ноги краем юбки и с уверенностью добавляет:

— Но тут-то он споткнется. Не беспокойтесь.

●

Старые женщины стоят под чахлыми вишнями в саду дома Бекасовых. Деревянные капли четок стекают меж сплетенных пальцев небольших темных рук, молитва чуть слышна, она как шелест их увядших подвижных губ. У вишен белые стволы, хрупкие ветви в белых цветочках, все еще без листьев. Утренние тени деревьев острые и длинные, раскинутые с невероятным размахом. Там, где они достигают предела, за деревянным забором уже ждут люди. По другую сторону дороги стоит Павел Стосина с женой и тестем. Еще дальше, за забором, торчит Стасик. Он облокотился на изгородь. Смотрит по сторонам, в то время как остальные не отрывают взгляда от закрытых дверей бекасовской хаты.

Стасик смотрит влево, у калитки ждет Улька с матерью, худенькой и тихой женщиной в темном платке. Парень переводит взгляд в сторону, откуда слышится гул мотоцикла. Подъехал Дубельт, он остановился позади толпы, уперся ногами в землю, но мотор не выключает. Высоко подняв голову, он с интересом смотрит туда, куда смотрят все остальные. Стадны, его сосед, оборачивается с неудовольствием, качает головой, отвечая на приветствие, но с тем же выражением неудовольствия отворачивается от фыркающего мотоцикла. Так же поступают и другие. Эдек сообразил и, выключив мотор, поставил машину на подставку. Никто больше на него не обращает внимания. Женщины в саду стали на колени. Двери хаты открылись, вышел Бекас, снял шапку, стал на одно колено, придерживая рукой дверь, чтобы прошла свободно та, которая идет вслед за ним. В темном пролете появилась икона. Женщина, что несет икону, проходит под низким дверным проемом, держа ее перед собой на вытянутых руках; она осторожно переступает через порог, высоко подымая ноги в мужских штиблетах, шелестя пышной, темной юбкой. Ее не видно, она закрыта иконой. Выйдя из двери, она подымает икону вверх так, что раннее солнце заиграло на окладе. Бекасова подымает кверху глаза. Громким голосом начинает читать литанию. Стоящие на коленях

люди поворачиваются в ее сторону. «Молись за нас»,— повторяют они хором, и по мере того как она широко и горжественно шагает, все больше и больше голосов присоединяется к молитве.

Дубельт идет вдоль забора Стосинов, направляясь к Ульке. Он проходит мимо Стасика, отводит глаза, стараясь не менять шага. Стосина улыбается, сплевывает сквозь зубы вслед уходящему Дубельту; тот останавливается за спиной Ули.

Бекасиха подходит к своей калитке, которую муж перед ней распахнул.

Ожидающие женщины становятся на колени в глубокую сыпучую пыль изъезженной дороги.

Кобузова становится перед калиткой.

— Бекасова, сестра моя во Христе, окажи свое милосердие,— говорит она,— отнеси икону в наш дом,— и рукой, в которой она держит четки, показывает вправо, туда, где стоит их хата, последняя в этом порядке,— ведь если начнешь с той стороны,— она показывает на дом Стосины,— то когда же она к нам дойдет, к соседям? Благословение минует нас.

— Все по очереди,—говорит Бекасова.— Дева благоразумная!

— Молись за нас,— отвечает толпа.

— Дева пречистая!

— Сжалься! Не откажи в благословении,— говорит Кобузова и падает на колени.

Стоящий за ней Дубельт встречается лицом к лицу с Бекасихой под иконой, которую она держит над собой.

— Дева достославная!—говорит Бекасиха и отводит глаза от Дубельта. Кобузова дергает Ульку за юбку, девушка неуверенно становится на колени, через плечо смотрит на учителя.

— Дева всемогущая!— кричит Бекасиха и медленно, с трудом сгибая ноги, сама опускается на колени.

— Молись за нас,— вздыхает толпа.

— Дева всемилостивая!—взывает Бекасиха и на коленях пятится, подметая юбкой пыль.

— Дева пречистая !— она повернулась боком и начинает двигаться в сторону усадьбы Стосины.

— Молись за нас,— повторяют люди и расступаются в обе стороны. Икона плывет над шпалерами.

— Зерцало справедливости!—взывает Бекасиха в восторженном исступлении. Уля поднимается, ее мать продолжает стоять на коленях.

Перед воротами Стосины стоит старик в заплатанном кожухе, сжав в молитве ладони. Рядом с ним Павел Стосина протягивает руки к иконе. Бекасиха ползет на коленях и останавливается перед Павлом.

— Сосуд священный!—кричит она. Павел Стосина хочет взять икону за нижние углы, там, где держит ее Бекасиха, через обшитую кружевом полотняную дорожку. Но женщина неожиданно опускает руки вниз, и ее глаза оказываются над верхним краем иконы.

— Сосуд священный!— говорит Бекасиха над иконой.

Павел понял, он становится на колени так же, как и она, и только теперь может взять в руки икону. Так, на коленях, он поворачивается в сторону своего дома.

Толпа вливается в ворота. Бекасиха встает с колен, хватается за крестец, кривя лицо, отряхивает юбку и с полным достоинством возвращается на дорогу. Она проходит мимо Стасика, он один только остался у забора, отвернувшись от окон родного дома. Парень из-под ресниц поглядывает в ту сторону, где все еще на коленях Кобузова, где стоит Улька и где все еще за спиной у женщин учитель. Бекасиха проходит мимо них, смотрит на учителя, и лицо ее озаряется широкой улыбкой, сверкает крепкими зубами.

Шагая дальше, она встречает ксендза. Ксендз все в той же безрукавке; на этот раз он накинул ее на духовное одеяние, впрочем, по великопольскому—короткое.

— Не слишком ли,— говорит ксендз,— к чему такое преувеличение? Зачем на коленях?

— Вы мною недовольны? Ваша милость не желает, чтобы каждый?..

— То есть, что каждый?

— Каждый, чей дом по дороге в костел...

Ксендз удивлен и молчит. Он смотрит в ту сторону, где за домами Стосинов, Недолисов, Стадных, Бухтов виднеется новая школа с пристройкой, а за ней высокая башня и серая крыша дома священника.

— И чтоб перед всем народом! Теперь-то уж он не отвертится, не посмеет дерзить!..— И большим пальцем, не поворачиваясь, показывает в ту сторону, где все еще стоит с двумя женщинами учитель.

— Я ничего об этом не знаю, Бекасова,— говорит ксендз и качает головой.— Не знаю и не буду знать.

●

Толпа влилась во двор Стосинов. Люди стоят в сосредоточенном ожидании. Стоящие позади подымаются на цыпочки. Те, которые успели проникнуть за Бекасихой, вошли вовнутрь.

В избе Стосинов икона уже стоит на комоде против окна. Жена Павла зажигает заранее приготовленные свечи, она поглаживает цветы, стоящие в стеклянных городских вазочках по обе стороны иконы. В избе икона стала еще темнее, только грустные, открытые глаза отчетливо видны под чистыми дугами бровей.

Павел Стосина стоит на коленях тут же за дверьми, не пуская в избу толпящихся у входа.

Его жена подходит к окну, широко его распахнула. Из избы видно, как стоящие за окном преклонили колени; это старые женщины, те самые, что утром стояли в саду Бекасовых. Здесь и дед из костела с корзинкой для подаяния, странники. Пришедшие позднее заглядывают в избу с любопытством, но уже без волнения. То один, то другой из задних рядов надевает шапку и медленно уходит.

Жена Павла возвращается к комоду, сплетает руки и становится на колени, около нее стоит маленький сын, который все пытается потушить одну из свечек.

В дверь проталкивается старик в кожухе. Не глядя на Павла, он становится на колени и ползет к комоду. Павел возмутился и даже поднял было локоть, но вовремя спохватился и продолжает твердить молитву святого Бернарда, бросая время от времени на тестя злобные взгляды.

Дед задерживается у самой иконы и громко бормочет свою молитву, но оглядывается на дочь и переходит на тревожный, почти глухой шепот.

— Окажи эту милость, царица небесная,— слышится,—как можно скорее.

Дочь, стоящая рядом с ним, перестает молиться. Внимательно слушает, сложив ладони. Наконец спрашивает свистящим шепотом:

— О смерти просите, отец? Моей, да?

Старик продолжает бормотать. Окончил креститься, говорит:

— Аминь!

Затем поворачивает лицо к дочери:

— Прежде всего о моей, женщина. Прежде всего для себя.

●

Джемлик идет полевой дорогой в сторону леса. Перешел через холм, равнодушно проходит мимо часовенки со статуей. На лугу у леса пасутся коровы. Две залезли в озимые. Старик сходит с дороги, прогоняет коров и кричит:

— Юзек! Так-то ты сторожишь?!

Оглядывается. Пастуха нигде не видно. На небе реактивный самолет вычерчивает белую линию.

Джемлик идет к дороге.

— Юзек!—кричит он еще раз.

Он быстрым шагом направляется в сторону лесочка.

●

На зеленом холмике над озером сидят Стасик и Бронка. Оба босые, их обувь лежит в лодке, которая колышется у берега. Парень тянет свой рассказ тем пренебрежительным тоном, которым только и можно хвалить себя.

— ...И специальность я выбрал себе такую,—говорит он,—что никто не посмеет мною командовать. Пусть кто-нибудь попробует командовать, когда я сижу за баранкой, скажешь, нет?

Он помолчал и повернул лицо к девушке. Бронка притихла. Смотрит исподлобья, полуотвернувшись, но слушает внимательно.

— И так во всем,—продолжает Стасик.— Была у меня недалеко отсюда девушка, что тебе говорить, сама знаешь. Она тоже хотела верховодить. Ну вот, я из-за этого... нет, со мной не выйдет...

Он опять помолчал, откинул голову назад. Видит бледно-голубое небо с резкой чертой, оставленной невидимым и почти неслышным самолетом, видит еще прозрачную верхушку молодой березы, видит за собой низкие ветки прибрежных ив, отгораживающих холм.

—Ты умеешь поговорить с человеком,— говорит Стасик. Он срывает продолговатый, серебристо-зеленый мохнатый листик вербы, подымает голову и смотрит на Бронку.— Иногда у тебя такие глаза, цвета вербы, тебе об этом никто не говорил?

Девушка закрывает глаза и отрицательно качает головой.

— Обыкновенные у меня глаза,— говорит она.

— Как же ты такая схоронилась?

— Хорониться не пришлось, никто не искал.

Стасик улыбается.

— Чего ж ты в город не уехала? Учиться. Теперь каждый может.

— Что ты? — говорит Бронка. — А отец? Он один, старый... Весь скотный двор на нем. Кому-то надо в деревне остаться...

— Болтали, что ты злая. Трепачи...

— А я злая. Нет, правда. Потому что и люди ко мне злые.

— Все? — сказав это, он взял ее за руку. — Скажи, все?

— Ты скажи, — Бронка посмотрела ему в глаза.

— Ну, нет, я думаю, что не все.

— Всегда ли так будет? — она над ним нагнулась, опираясь руками на его плечи. — Скажи, Стах, всегда?

— Что, всегда? — спросил он.

Белая черта беззвучно пробивалась к середине неба.

— Ты всегда будешь добр ко мне?

— Буду. Почему мне не быть?..

Девушка нагибается все ниже.

— Я-то уж иначе не могла бы...

Рука парня ложится на затылок девушки, он прижимает к себе ее голову.

●

Джемлик пробирается сквозь кусты. Он неожиданно останавливается, прислушивается, пытаясь сквозь ивовые ветки что-то разглядеть.

Джемлик резко делает несколько шагов вперед и раздвигает густые ветки. Он так и замер.

Перед ним холм, коротким клином врезавшийся в озеро. На травяном склоне он видит свою Бронку. Теперь она лежит на спине, одной рукой заслоняя себе глаза, другую безвольно откинула в сторону. На ее белой руке лежит голова мужчины. Виден только его затылок, покрытый темными, короткими волосами. Лица его не видно.

Мелкая озерная волна плещется на берегу и уже ласкает ступни лежащих. Они этого не чувствуют, они не то во сне, не то в забытьи.

На небе белая черта распадается на отдельные тающие облачка. Старик бесшумно опускает ветки и осторожно пятится назад.

Он выходит из лесочка. Проходя мимо полевой часовенки, он снимает шляпу и крестится, чего никогда раньше не делал. На лице его удивление и покой. Он идет наперерез через поле, уже не замечая, что все стадо вошло в озимые. Не останавливаясь, закуривает папиросу.

●

У магазина стоит Зенек. Здисек пытается прислонить свой мотоцикл к забору. Весек выходит из магазина. В руке у него бутылка.

Мимо каменного дома проезжают на мотоцикле учитель и Улька. Здисек смеется. Он многозначительно поглядел на Весека, но тот смотрит на проезжающих уже другими глазами.

Весек вышиб ладонью картонную пробку и передал бутылку Зенеку.

— Ты думаешь, — говорит Здисек, — что он понесет, когда до него дойдет очередь?

— Что понесет? — спрашивает Весек, потягивая разбитым носом. Зенек возвращает ему бутылку апельсиновой.

— Да вашу чудесную икону. Из учительской в костел, — говорит Здисек и протягивает руку к бутылке. Но Весек сам поднес ее ко рту.

— Не наша, — смеется Зенек, — не наша она — Бекасихина.

— Но он понесет? На коленях? — Здисек получает наконец бутылку. — Его квартира ведь последняя перед костелом.

Рукой, в которой держит бутылку, он показывает в ту сторону, где виднеется крыша новой школы и острая башня костела.

— Спрашиваешь! — говорит Весек. — Такой гол пропустит?! Венчаться и то не идет, так с иконой пойдет?

— За этим его сюда прислали? — спрашивает Зенек.

— Нет, это штучка! — говорит Весек. — Что она не знала, который из них лучше? Знала! Здесь, — ударяет себя ладонью по лбу, — надо иметь, а не только здесь, — сжимает кулак перед носом Зенека.

Зенек иронически глядит на Весека, но говорит:

— Да, он себя покажет. Городской, конечно, но этого-то у них уж нет...

Здисек допил остаток, подавляя тошноту.

— Сладкая, черт возьми, — оправдывается он. — Другую и за ради бога у нее не достать...

●

Мотоцикл Дубельта останавливается перед оградой у дома Стадны. Крестьянин стоит у входа, приветствует входящих. Кланяется он также издали учителю, разводя руками со страдальческим выражением лица.

Икона уже здесь. В окне горят свечки, народ толпится за забором.

— Еще четыре дома, — говорит Уля, не слезая с сиденья, — еще четыре дня.

— Оставь, — говорит Эдек. — К чему этот счет? Что за народ! Куда меня прислали!

Он отъезжает на воющей машине. Проезжает четыре хаты подряд и останавливается перед новой тесовой школой. Здесь они оба слезают.

В комнате-пристройке одно окно и немного мебели.

— Что за народ, —говорит Эдек, стоя у окна и смотря на улицу. —Такому нужен только кнут! Вот об этом-то я сейчас и говорил, когда звонил в уезд...

Уля стоит за ним, оба они смотрят в окно. Им виден дом Стадны, толпа перед освещенным огоньками окном, до них доносится песня «Мы жаждем бога», она звучит почти как марш.

●

К делянке идет Джемлик с лопатой и заступом на плече. Раннее утро. После вчерашнего дождя земля еще не обсохла. Вода блестит в колеях, высокие облака быстро проплывают, отражаясь в лужах. Придорожный терновик в росе. Старик смотрит себе под ноги, чтобы не увязнуть в грязи, голову он подымает только тогда, когда приближается к своей делянке. По ней ходит взад и вперед парень в лыжной шапке. Он время от времени становится на колени, прикладывая руки к земле.

— Эй, что вы здесь делаете, Сцепула? — кричит старик, остановившись за несколько шагов от него.

— Измеряю, —флегматично отвечает делопроизводитель. Он еще раз опускается, расставив руки, затем поднимается и отходит. В руке у него складная желтая рулетка. Он приподнимает шапку.

— А в чем дело? — раздается другой голос, и из ямы подымается голова Вадеры. Он стоял согнувшись, потому его не было видно.

— Что вас сюда занесло? — спрашивает старик.

— Разве так дело делается? — спрашивает Вадера. —Для того чтобы вырыть погреб, надо на добрый метр брать глубже. Как ты в нем поместишься, дубина, когда за кислым молоком полезешь?

— А тебе какое дело?! —говорит Джемлик и подходит ближе. Он только теперь увидел, что в руках у Вадеры лопата.

— Ты что рот разинул? — без улыбки говорит Вадера. — Пока мы вдвоем с делопроизводителем, а потом, как свезут сено, еще кое-кто придет. Надо же начинать. Разве нет?

— Раз-два и станет дом, — говорит Сцепула. — Кооператив мы или пузырь на воде?! Теперь здесь у вас, а потом вы — у следующего. Кирпич ведь свой? Его уже везут.

Вадера выбрасывает глыбу земли и говорит:

— И чего ты так смотришь? Ну, проняло дрянного бюрократа, будет по-твоему: на что мне человек в хозяйстве, когда он ходит словно отравленный? Что мне было делать?

Выбрасывает еще две лопаты земли и говорит:

— Чего канителишься, обиделся?! Надо нам было ждать до самой свадьбы? Пока девушка у тебя бабой станет?

Джемлик спускается в яму.

— Человече... — начинает он.

— Оставь, Бронек, — говорит своим обычным голосом Вадера. — Я знаю, ты знаешь, как же иначе?

Старик медленно вбивает свою лопату в мокрую землю, в то время как Вадера выравнивает стену, не видя, что Джемлик все еще продолжает смотреть на него.

●

Стасик, повернувшись спиной к лесочку, ждет у полевой часовенки; он облокотился о молодой тополь, курит папиросу. С холма сбегает к нему Бронка. Бахрома ее платка развевается; девушка приближается прихрамывая, но плавно.

Она хочет что-то сказать, но ничего не может выдавить из себя, даже приветствия. Они идут к берегу, поросшему вербами, над самой водой, где ждет их лодка. Наконец Бронка решается заговорить:

— Стах... Отец хочет поговорить с тобой.

— О чем? Не знаешь?

— О нас. Обо мне и о тебе... Придешь?

Он затянулся дымом папиросы, вынул ее изо рта, поглядел на пепел.

— А почему бы и нет? Приду.

Девушка, бурно вздохнув, припадает к к нему, прячет лицо, прижимаясь к груди парня.

— Слушай, —она взглянула ему в глаза, — домик уже ставят! Всем колхозом взялись. Для нас он будет...

В лодке она присаживается к рулю.

— Где? — спрашивает Стасик, берясь за весла.

— На делянке. Отец будет на горе, а мы здесь и кухня здесь...

Они выплыли из прибрежной затененной черной воды на открытую зеленую. Стасик перестает грести. Он качает головой, как бы соглашаясь.

— А как ты себе это представляешь? Я вступлю в колхоз? Да еще в тот, где...

— Давнишние дела, — перебивает его Бронка. — Отец нажмет, тебя и примут. Его ведь знаешь как уважают...

Стосина закуривает папиросу. Некоторое время он гребет, медленно взмахивая веслами. Наконец говорит как о деле давно решенном:

— Все будет не так. Мы сами построимся. Сами будем хозяйничать.

— Где?!

— А вот здесь, — он подбородком указывает направление. — Очень просто. На твоей земле.

— Парень, какая же она моя? — Бронка пытается улыбнуться. — Уж десять лет она колхозная.

— Но была она ваша и опять может быть вашей.

— Ну, что ты болтаешь? — спокойно и медленно говорит Бронка. — Для этого отец должен был бы выйти из колхоза.

— Вот именно. За это никому ничего не бывает. Не те времена.

Он сильнее взмахнул веслами.

— Мой отец?!

— Твой отец. Пусть выходит.

— Стах, да он же партийный...

— Большое дело, я знаю партийных, которые...

— Да ведь он не по принуждению вступил в колхоз! Там его место. Что бы он потом стал делать?

— У нас будет жить. На покое. Да разве ты не хочешь жить вместе с отцом? Я его не обижу.

— Стах, сжалься...

Он перестал грести. Выдвинул вперед весла, крепко сжатые в руках.

— А надо мной кто сжалится? Ты знаешь, что мне приходится терпеть?

— Неужели я не знаю, Стах...

— Я хочу быть хозяином, таким же, как Павел! Пусть увидят, черти, что я не стану их батраком, что не должен им быть!

— Стасик, ну прошу, скажи, что ты пошутил...

Стосина молчит, проводит рукой по волосам и лицу.

— Ну, если тебе так хочется, — это была шутка. И все было шуткой.

— Нет, ты так не говори! — Бронка припадает к Стасику; она съежилась на дне лодки, хватает его за рубашку на груди. Парень, не отпуская весел, молчит, затем наклоняет свое лицо к ее опущенной голове и говорит:

— Ты скажешь отцу?

— Скажу отцу.

— Чтоб он вышел?

— Чтоб он вышел.

— И чтоб переписал землю?

Бронка утвердительно качает головой, не в силах произнести ни одного слова.

— Ну, вот видишь, глупая...

Он это сказал со снисходительной нежностью и опять берется за весла. С левого борта у них Сучий остров. К нему сейчас направлен нос лодки.

●

Джемлик прикрыл вырытую для извести яму длинными хвойными лапами и, уходя со своей делянки, посмотрел на постройку. Стены уже подняты на метр от земли, и в свежей стене видно, где будут двери, а где окна; прямоугольные забои рам отчетливо вырисовываются; за ними стынущий багрянец заката.

Старик достает папиросу, прикуривает от большой железной зажигалки и направляется к баракам. На вершине холма он встречается нос к носу с Бронкой.

— Ну, посмотри, вот тебе и приданое. Дом!

— А мне колхоз приданое справлять не будет, — неожиданно говорит Бронка.

— Что приключилось? — ласково спрашивает старик.

Девушка решается, подымает голову и говорит:

— Отец, вы сами справите мне приданое. Вы отдадите нам три морга земли, и я выйду за Стасика.

— Только-то?

— Отец, как только вы выйдете из колхоза, земля эта будет наша. Стасик работяга, все, что о нем говорят, неправда... Он добрый....

— Это он велел тебе сказать?

— Он...

— А иначе он на тебе не женится, только с землей в приданое?

Девушка опускает голову.

— Он хочет, но с землей...

— Тогда мне тебя жаль, — говорит старик,— потому что ему этого не дождаться...

— А мне? — и девушка подняла голову.

— Не дождется, — продолжает старик, — чтобы мне на старости лет опять искать чужой милости!..

— Вам с нами, отец, будет не плохо. Не надо вам будет работать. Я не покладая рук... вот этих рук!..

— Да, видно, ты меня знаешь. Работы-то я как раз и боюсь... Батраком был, работы боялся, а теперь люди шапку передо мной снимают тоже потому, что я работы боюсь. За это меня и уважают. Потому-то я теперь должен стать тряпкой, болтуном, вруном сделаться и наплевать на то, к чему сам людей толкал! Так?!

Бронка поворачивается и уходит полевой дорогой. Старик смотрит ей вслед, как она припадая на левую ногу, идет по направлению к озеру, вся озаренная гаснущим вечерним светом.

●

В магазине у прилавка стоит Кобузова, мать Ули. Скромно в стороне стоит жена Павла Стосины. Уля через открытую дверь смотрит во двор. На прилавке сгрудились покупки.

— Сахару десять кило, — говорит Кобузова.

— Уже лежат, — говорит Бекасиха.

— Вот эти консервы, —показывает Кобузова.

— Это сардинки. Коробку? — спрашивает Бекасиха.

— Двадцать, — говорит Кобузова. — Ящик спирту. Какое у вас вино?

— По тридцать семь пятьдесят. Венгерское.

— Пусть будет венгерское. Сколько его у вас?

— Раз, два, три... Двенадцать. Все?

— Все. А вы думаете, это слишком хорошо для моей дочери? Ей на свадьбу?

— Я-то так думаю? Только бы на здоровье!..

Кобузова вынимает пятисотенные.

— Ветчины панюсе не надо? — спрашивает Бекасиха, не переставая считать.

— Мы сегодня поросенка закололи, — отвечает Кобузова, беря сдачу. — Помоги, Уршуля.

Они собирают покупки в сетку и уходят. У Кобузовой сжатые губы, голову она держит прямо. Улька даже не глядит на соседок.

— Бог воздаст! — говорит Бекасиха. — Половина плана с плеч долой! Ступенька, ступенька, не споткнуться бы вам!

Когда она осталась одна, к ней подходит жена Павла.

— А что будет, если он не понесет? —полушепотом спрашивает она. — Если возгордится? Теперь ведь не те времена, чтобы...

— Успокойтесь, пани. Это было бы возможно, если бы он не думал оставаться здесь. Он еще руку протянет. Бога можно не бояться, но соседей?!

— А если нет?

— Трудно. Риск! Тогда другим разом...

●

Лодка плывет по озеру, пробиваясь сквозь камыши и тростники. Бронка гребет редкими размеренными взмахами длинного багра. Стасик на самом носу стоит на коленях и смотрит вперед. Поднятой рукой, не поворачиваясь, он указывает направление. Вдруг он поднимает со дна лодки свое ружье и целится. Стреляет, но тут же ударяет себя рукой по колену.

— Промах! — бормочет он недовольно. — Когда я стреляю, ты не качай!

— Довольно! —говорит Бронка. —Не хватает только, чтобы тебя как раз теперь посадили.

— Что теперь? — спрашивает Стасик и снова внимательно смотрит в другую сторону, предостерегающе подымая вверх левую руку, а правой осторожно достает ружье. Молниеносно, раз за разом стреляет.

— Ну, — говорит, — есть!

Откладывает ружье и довольный садится лицом к Бронке. Девушка проталкивает лодку меж густых болотных зарослей, по широким листьям водяных лилий, между стеблями толстых камышей и плавающей слоем тины. На чистом водяном кружке лежит подстреленный селезень. Стасик протягивает руку, хватает птицу за светлую шею, подымает вверх зеленую головку, отряхивает от воды, приглядывается к цветным бареткам на длинных крыльях и наконец бросает в лодку.

— Разве это браконьерство? —говорит он.— Теперь самое время охотиться на селезней.

Девушка оглядывается.

— Мне пора. Надо доить...

— Сейчас, —говорит Стасик с притворным равнодушием. — Выйдет твой старик?

— Я тебе уже говорила...

— Ты скажи ясно: когда, как? Я больше не могу, не могу видеть их морды, не могу на эту падаль смотреть! — Он вытаскивает селезня и кидает его в тростники.

— Стах, —говорит Бронка. — Поедем в город... Я уж ни на что не посмотрю.

— К лопате? — спрашивает Стасик. —Нет. Я должен быть хозяином, они еще увидят!

— Хозяином на трех моргах? — с горечью тихо спрашивает девушка.

— Много ты понимаешь... —говорит Стасик с искренней обидой. — Ты думаешь, я о состоянии хлопочу?

Бронка откладывает багор и приседает на дно лодки.

— Не о земле, нет?.. Обо мне, Стах, обо мне? Скажи...

Медленная, снисходительная улыбка появляется на лице парня.

— А то о ком?

— Ты мне чаще говори об этом, без тебя для меня теперь — только смерть.

— Ну вот, сразу такие слова, глупая, — говорит Стасик и кладет ладонь на ее голову, приникшую к его кожаной шоферской куртке.

●

Старик сидит над открытым атласом и с большим старанием складывает из разбросанных гвоздей какие-то фигуры. Он слышит скрип двери и быстро захлопывает обложку книги. Бронка вошла в избу, бросила платок на дубовую кровать, задвинула занавеску на окне, повернулась и спрашивает:

— Отец, вы надумали? Когда выйдете?

Старик спокойно смотрит на дочь, встает. Идет к занавеске.

— Могу ли я для тебя пожалеть землю? Я? — спрашивает, отвернувшись, отец. — Но он вместе с этой землей кровь мою хочет высосать. Кровь и мою совесть...

Он отодвигает занавеску, стаскивает с кровати одеяло, подушку, закидывает мешок за спину.

Бронка загораживает ему дорогу.

— Я его люблю, — говорит она. — Отец, вы понимаете, что это значит? Отец, вы заберете землю?

— Не дождаться ему этого, — говорит Джемлик и уходит.

●

В комнату Дубельта входит Улька. В открытую дверь ворвалось близкое пение. «Мы жаждем бога» выводят дисканты; тон и нарастание темпа дает почти мужской голос Бекасихи.

— Ты понесешь ее завтра утром? — спрашивает Улька.

Дубельт подходит к столу, тычет папиросу в стеклянное блюдце.

— Ты не мучайся, — говорит ему девушка, опустив голову. — А если понесешь? Я буду знать, для кого ты это делаешь. Разве я не знаю, о чем ты думаешь? Жить-то нам придется среди этих людей многие годы. Отделаешься — и все успокоится, Эдек, я ведь никогда не забуду, что ты это сделал ради меня.

— С ума сошла!.. — Дубельт подходит к окну и смотрит сквозь потемневшее стекло.— Многие годы? Скажи—всю жизнь. Тогда-то мне наверняка придется забыть о другой должности...

— Ну и что?.. Значит, не понесешь? — спросила девушка с испугом и удивлением. — Нет, я знала! Тебя уж я знаю!.. Я говорила матери... А мать мне сказала, что это ты из-за меня, что хочешь передо мной показать себя, а чтоб я тебя непременно уговорила...

Дубельт у окна пожимает плечами.

— Эдек, —говорит девушка, — но я тебе ничего не скажу, раз ты так хочешь. Думаешь, я испугаюсь? Может быть, я и хочу, чтобы ты убедился?.. Пусть все будут против. Пусть будет трудно. Ну, поначалу, может быть... — Она подходит поближе, становится за ним. — Мой ты...

Дубельт повернул голову.

— Ты знаешь, что мне сказали, — он говорит так, как будто не слышал Улькиных слов, — эти мудрецы из уезда?! Что я обязан показать пример. Именно. Сами бы попробовали. Другого поставить под удар — это они умеют. Голову под Евангелие буквально.

Он энергично подходит к шкафу, вынимает оттуда белье, книги, бросает на стол два костюма, зимнее пальто.

— Слышишь, как они воют? — он спрашивает, не глядя на Улю. — Либо эти меня затравят, либо те до костей проберут! Дай чемодан!..

Улька застыла.

— Что ты делаешь?

— Единственное, что могу. Поезд через час. Дай чемодан...

— Ты уезжаешь, Эдек?..

Дубельт сам вытаскивает из-под кровати фибровый чемодан, ставит на стол и бросает в него холостяцкое имущество.

— Выгляни, — говорит Дубельт Уле, — удастся ли пройти через двор. Я выведу машину.

Уминая вещи в чемодан, он взглянул на девушку.

— Ну что ты?! Я сразу дам тебе телеграмму из города, как только получу другую школу. Нет? Ну, как хочешь, тогда едем сразу вместе... Уля, ты думаешь... Нет, нет, ничего не изменится. Только торопись. Ну, беги!

Уля молча отрицательно качает головой.

Дубельт прекращает бороться с упрямой крышкой чемодана, подходит к девушке и тихо говорит:

— Это же несерьезно. Человека нельзя ставить перед таким решением... Нельзя приказывать, чтоб он пошел на такое...

— А ведь я думала, — отвечает девушка ломающимся голосом, — что тебе приказывать не надо...

Дубельт вернулся к чемодану, закрыл его. Стоит, опираясь руками о крышку.

— Значит, и ты против меня? — спрашивает, не поворачивая головы. — Уля, пойми же, бесчеловечно требовать, чтоб я был либо героем, либо тряпкой...

— Я думала, — отвечает она, — что ты можешь выбрать либо воз, либо перевоз, но для меня или со мною! А ты сторонкой, чтобы шкуру свою, только свою...

Он пожал плечами.

— Ты едешь или как?

— Если ты сейчас уедешь,— сказала она бесцветным голосом, —ты меня больше не увидишь...

Он схватил чемодан.

— Заупрямилась уже! Ведь одну тебя здесь загрызут, засмеют! Приезжай.

Он снимает шляпу с вешалки и берется за ручку двери.

— Спустись на землю, — сказал перед тем, как открыть дверь. — Дам телеграмму, будь уверена...

Пение опять ворвалось в комнату. Некоторое время оно продолжает звучать в монотонном своем однообразии. Но вскоре его заглушил шум отъезжающей машины.

●

Стасик в челноке около заросшего мыса курит папиросу. Он сложил весла вдоль бортов. Слышит хруст ломающихся веток; смотрит вверх, в сторону берега. Из кустов выходит Бронка.

— Ты уже давно ждешь? А мне пришлось таскать кирпичи.

Она стоит на берегу, нагибается, чтобы снять туфли: челнок от земли отделяет полоса мелкой, темной воды.

Стасик вынимает изо рта папиросу и спрашивает:

— Ну как? Вышел?

Девушка выпрямляется.

— Стах, ты не знаешь, как мне с ним трудно...

Парень берется за весла, погружает их в воду и отчаливает от берега.

— Стах! — говорит Бронка. — Теперь уже недолго. Ты знаешь, что я ему сегодня сказала?

Стасик не слушает, равномерно гребет, высовывая далеко вперед сжатые на веслах руки, затем отбрасывает назад весь корпус.

— Стах, — кричит девушка в сторону отдаляющегося парня. — Он выйдет! Увидишь!

Видны только равномерные движения весел, руки, туманное пятно лица и пенистая полоса за челноком.

●

На скотном дворе Стосинов вечерняя тишина. Лаз в воротах медленно открывается. В светлом его прямоугольнике стоит девушка. Она укутана платком. Она останавливается и зовет громким шепотом:

— Стасик, ты здесь?

В закроме слышен хруст.

— Кого принесло? — спрашивает парень.

— Сойди вниз, Стасик...

Сверху, с высоко наваленного сена, соскальзывает Стосина, обнимая рукой гладкие перила. Он в брюках и в рубахе, но босой.

— Это ты?.. Уля? — спрашивает, а после паузы, добавляет: — Говорили, что ты в городе с твоим...

Девушка молчит, затем говорит:

— Я все время дома. Это мать...

Она сбрасывает с головы платок.

— Вот что я тебе скажу, Стасик, —говорит она просто, прямо глядя парню в лицо. — Теперь я могу пойти за тебя.

Стосина молчит.

— Земля уже переписана на меня. Теперь моя воля. Но и твоя...

Стасик глухо говорит:

— Что тебе сказать? Другой я дал бы в морду, и все тут...

— А мне? — спрашивает она, не пряча глаз.

— С другой и говорить не хотел бы...

— С другими и я, может быть, не стала бы говорить.

Смотрят друг на друга, пока Уля не отвела глаза.

— Ну, так как же?

— Не стала бы говорить?

— Подадим на оглашение. Костюм, обручальное кольцо, — быстро говорит Уля, — все это купят мои.

— А меня ты тоже покупаешь, а? — говорит Стасик.

— Не хочешь?

— Уля, что ты опять со мной делаешь?.. — медленно говорит Стосина и пытается вытянутой рукой дотронуться до ее плеча.

— Нет,— говорит девушка, пятясь к выходу,— пока нет...

От двери она поворачивает голову, говорит шепотом:

— Значит, завтра, там, где всегда! — И исчезает.

Стосина стоит, опираясь о деревянную перегородку закрома. Из угла доносится шелест, и в луче лунного света, бьющего из неприкрытой двери лаза, появляется дед. Он кашляет и говорит:

— Сташек! Послушай, Сташек! Возьмете меня к себе?

Стосина выпрямляется.

— Что? — спрашивает он деда. — Взять вас, куда?

— А к тебе на хозяйство, которое ты получишь.

— Ко мне?.. Вы хотите ко мне?

— У тебя есть бог в сердце. Ты с ней говорил по-христиански, милосердно...

— Что, я милосердно? — Стах улыбается.— И угадали же вы, дедушка...

— За коровами я присмотрю, а ем почти что ничего, по ночам мало сплю...

— Ладно, чего там! Будете вы у меня жить.

— Святая дева вознаградит тебя...

— Дедушка, выпьете со мной? — говорит Стасик, внезапно оживившись.

— Об эту пору? — заверещал дед, но тут же заговорил другим тоном:

— Разве что возьмем у Бекасихи с заднего хода. А у тебя купилки есть?

— Да-а-а...

— Э, разве теперь она тебе не даст в кредит, теперь-то? Айда!

●

У другого берега на бурой от низких туч воде качается узкая просмоленная лодка. Она привязана в ветке старой ольхи, которая почти горизонтально стелется над топью. Закрытая от берега нависшими ветками, в лодке сидит Бронка. Она машинально отщипывает липкие листья ольхи. За правым бортом вода уже густо усеяна этими листочками.

Девушка встала. Осмотрелась вокруг, наконец отвязывает лодку и берется за свой шест. Отплыв от берега на некоторое расстояние, она поднимает багор, еще раз осматривается и снова гребет, но уже в другом направлении.

Она плывет вдоль берега. Перед ней — тростниковые заросли, первые дома деревни, коровы, бредущие на водопой. Вот уже видна башня костела, сегодня она возносится без блеска, как бы очерченная мягким графитом на молочном стекле неподвижных облаков.

Она подплывает к мостику. Две женщины, стоя на коленях, полощут белье в озерной воде.

Девушка перестает грести. Она еще раз охватывает взглядом все побережье. Женщины кладут свои вальки на узлы мокрого полотна и смотрят друг на друга, потом опять обращают свои лица к лодке.

Бронка опускает багор и широким разворотом отходит от берега в глубь озера, в сторону Дворов. Женщины смотрят ей вслед, стоя на коленях и не меняя положения.

●

Бронка подплыла к берегу, вышла из лодки и медленно идет к баракам.

В избе она не зажигает света. В темноте опускается на стул и прижимает лицо к деревянному зеркалу стола.

Скрипнула дверь, Джемлик в комнате. Темнота. Он зажигает лампу. Становится за спиной дочери.

— Дочка... — говорит он. — Все, что он хочет, он получит.

Бронка не подымает головы. Она задерживает дыхание, и видно, как напряжены ее плечи.

— Я был в управлении, — продолжает Джемлик, — и оставил им бумагу.

Она медленно подымает голову, но еще не отрывает глаз от стола.

— Вы решили, отец?

— Будут у него свои морги, — говорит старик.

— Отец! — кричит девушка, срываясь с места. Смотрит на отца и не смеет его обнять.

— Подожди, — говорит отец. — Он придет сегодня. Я дал ему знать. Мальчишку послал, чтобы сюда пришел...

Но девушка мгновенье постояла, затем, не взяв платка, убегает. Старик отрывается от стола и тяжелым шагом подходит к занавеске, отодвигает ее, садится на застланную кровать. Он сидит без движения, положив руки на колени.

Из сеней доносится шум падающего ведра, и в избу вваливается Вадера. Он закрывает за собой дверь, не отпускает дверной ручки, озирается. Наконец, видит Джемлика. Он направляется к нему, захватив по дороге стул. Опираясь на спинку стула, отгородившись им, он остановился перед стариком, который сидит все так же неподвижно.

— Бронек, — говорит Вадера неожиданно тихим голосом, — что это значит?

— Заявление приняли? — спрашивает Джемлик.

— А что им оставалось делать? Чтоб крик подняли, будто силой держим?

Он вынимает портсигар и подсовывает его старику. Тот не подымает руки, отрицательным движением головы дает понять, что нет, не закурит. Дрожащими руками Вадера вынимает папиросу и закуривает сам.

— Но ты мне скажи, мне! Теперь, на старости лет? Перед пенсией? Кто тебе завтра поможет?

Старик молчит.

— А постройка? Человече!

— Все пропало.

— Парень, кто тебя подговорил! Кому ты хочешь угодить? Дурень...

— Нет, — говорит Джемлик и подымает голову. — Я сам хотел, с меня хватит.

— Кто тебе поверит? Когда все рушилось, когда другие бежали, ты оставался. А теперь — уходишь. Вдруг разочаровался! Хороший пример, за него тебя поблагодарят!

— Пускай.

Вадера приближается и говорит, склонившись к самой голове старика:

— И на том мы должны разойтись? Что, если бы я тебе не сказал правду? Поздно, Бронек! Слышишь? Поздно! Тот уже подал на оглашение с другой, слышишь, Бронек...

Старик отрывает руки от колен. Он хватает Вадеру за локти.

— Что ты?!

— На Ульке Кобузовой женится! Я думал, что ты знаешь, потому ничего не мог понять! Потому мы это заявление...

Джемлик встает, прижимая руки Вадеры к спинке стула.

— Это из-за меня, — говорит он, — о, боже, почему я так тянул!.. Что я сделал с моей сироткой...

Он выходит из избы, перевернув стул.

●

У полевой часовенки стоит Бронка. Она опирается рукой на одинокий тополь, поглядывает на шоссейную дорогу, которая огибает лесок. По дороге прошли с протяжным воем две машины, обдавая поворот снопами света зажженных фар. Вечер густеет. Бронка слышит свист, а потом уже видит Стасика. Он идет не от шоссе, а со стороны озера, обычной их дорогой.

— Уже ждешь? — спрашивает Стасик небрежным голосом, останавливаясь перед девушкой, и некоторое время продолжает смотреть на нее.

— Теперь уж ты заставляешь меня ждать. Стах, не обижай меня. Ведь если начнешь обижать, то потом и возненавидишь. Знаешь об этом?

— Какая там обида... Озябла ты без платка, только и всего.

— Я и не почувствовала... Послушай, Стах...

— На, бери, чтоб потом не говорила, что я злой, — роняет Стосина, пытаясь улыбнуться. Снимает пиджак, набрасывает его на плечи Бронке. Пола отвернулась, блеснул нож. Стах остался в грубом, домашнем свитере.

— Потом?

— Ну, потом, вообще...

— Слушай... так и знай, все вышло так, как ты хотел, Стах, — отец вышел из колхоза! Ты слышишь? Он сегодня вышел...

Стасик весь напрягся.

— Давай пройдемся немного, — говорит он и идет первым в сторону леса. На небе перед

ним видны только верхушки тополей. Опять в густеющем пуху ночи, как на голубиной шее, теряется последнее отражение заката. Опять собачий лай из деревенской дали, с озера кваканье лягушек. Они не дошли до лесочка. Бронка кладет руку на плечо Стасика и сама останавливается.

— Стах, — говорит она, — но ты совсем не радуешься...

— Слишком долго ждал.

— И я измучилась, но теперь все кончилось. Стах, ты слышишь эти слова: уже конец. Отец вышел из колхоза. Мы можем делать, что хотим! Вышло по-твоему...

— Слишком долго, слишком поздно, — говорит парень.

— Что, слишком поздно?..

— Что тебе сказать? Трудно. Никто здесь, наверно, не виноват. Понимаешь? Так в конце концов должно было случиться.

— Что?

— Я женюсь, Бронка. Я должен тебе это сказать. На другой женюсь.

Бронка смотрит на него, раскрыв губы.

— Твой старик мне милость оказывал, а в другом месте... Нет, незачем тебе объяснять, ты и так поймешь. На Ульке Кобузовой женюсь.

— Неправда...

— Что, неправда? Но ведь ты знаешь, что было у нас с Улькой...

— Значит, я... — говорит тихо Бронка. — Моему отцу такую обиду, такую обиду... А ты уже давно...

— Что, давно? Само получилось. Ну, случилось. Ты, знаешь, не думай лучше об этом.

Бронка под накинутым пиджаком сжимает руки на своих голых плечах, потом подымает их до шеи и судорожно прячет в них подбородок. Вдруг, она откидывает голову, сбрасывает пиджак, кидая его к ногам Стасика.

— Возьми! — кричит она хриплым голосом.

— Только без этих... — бормочет Стасик и нагибается за пиджаком.

Бронка подымает руку, в ней финский нож. Она наносит ему короткий удар под лопатку. Стасик падает.

Он становится на колени, с трудом подымает голову, на лице его удивление. Без слов он валится на землю. Судорожно впиваясь носками ботинок в землю, он как бы хочет оттолкнуться и побежать, но через мгновенье он уже неподвижен.

Слышны торопливые шаги и голос Джемлика.

— Бронка, — зовет он. — Ты здесь?

Девушка не отвечает. Старик направляется к ней, свет фар из-за поворота осветил поле, и темный силуэт девушки возник на мгновенье среди поля.

— Это Стасик, — говорит девушка. — Он здесь. Получил свою землю.

— Что ты сделала?..

Бронка молчит. Тогда старик нагибается над убитым. Затем выпрямляется и говорит:

— Ты возвращайся домой. Никому ничего не говори.

— Что вы хотите сделать?

— Ты не виновата... Дай нож.

Бронка раскрывает руку, нож падает на землю.

— Беги.

— Отец, он бы все равно... это не потому, что он ждал.

— Все равно я погибший человек.

Он становится на колени возле убитого.

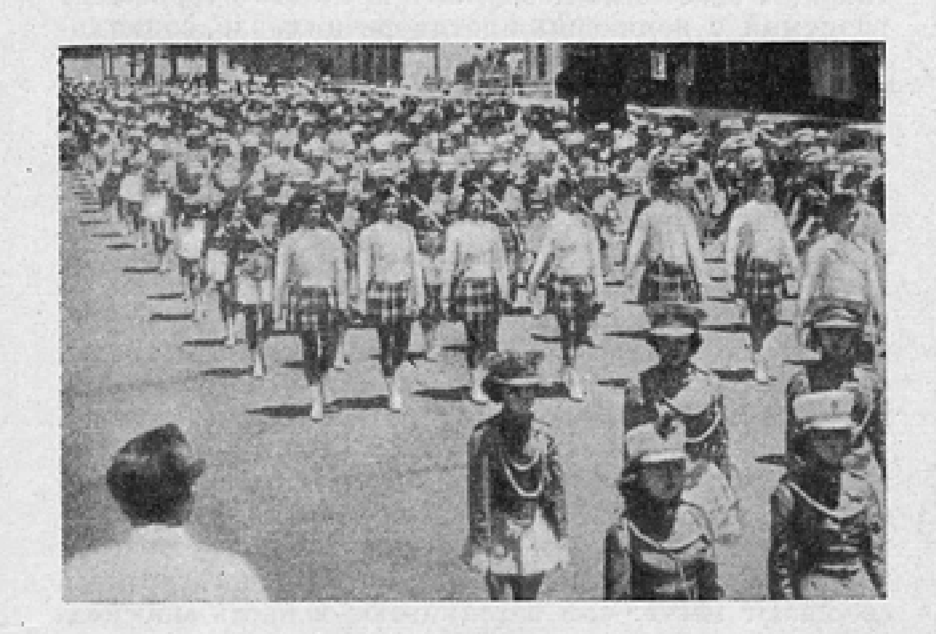
— Беги, — говорит он.

Бронка не трогается с места. Старик кровью убитого мажет свои руки, поднимает нож и бредет в сторону дороги.

Когда машина с воем огибает дорогу, старик уже стоит, подымая окровавленную руку, ясно виднеющуюся в белой полосе света.

«ГРЯЗНЫЙ МИР»

(Италия)



«Mondo cane» — название фильма Гуальтьеро Якопетти ошибочно переводится на русский язык как «Собачья жизнь». Из-за такого перевода может показаться, что фильм стоит в ряду «Сладкой жизни» (La dolce vita), «Трудной жизни» (Una vita difficile), «Неистовой жизни» — названий, которые итальянцы полюбили давать своим картинам, содержащим острую критику современного буржуазного общества. Тем более, что выражение «собачья жизнь» в русском языке, как известно, служит идиомой — тяжелая жизнь, голодная, бесприютная, полная обид — словом, собачья.

Но фильм Якопетти в действительности называется «Mondo cane» — то есть «Грязный мир», «Мерзкий мир», «Мир — собака». Разница вовсе не только лингвистическая, транскрипционная. Разница смысловая и существенная. Ее важно уточнить. Одно дело, если человечество, которому бы следовало жить по-человечески, живет собачьей жизнью. Тогда надо бить тревогу, протестовать, скорбеть, искать причины, допытываться до корня. Другое дело, если и сам мир, и человечество исконно, первородно мерзки и грязны. Значит, человек достоин своего мира, мир — человека, туда им и дорога.

Подлинное итальянское название фильма Гуальтьеро Якопетти совершенно точно соответствует его содержанию.

Секрет жанра этой картины раскрывается в финальной надписи, где авторы «Грязного мира» благодарят скандинавскую авиакомпанию SAS, субсидировавшую съемки. Фильм снимался на пяти континентах, в столицах, на архипелагах и одиноких островах — без авиалиний не обойдешься. Надо думать, что и компания SAS не была вполне бескорыстна.

«Грязный мир» — фильм-ревю. Ревю, между тем, в особом духе.

По-разному можно зазывать туристов (пассажиров) в путешествия (рейсы). Плакаты и проспекты с достопримечательностями — увы! — приелись. Были, были и были античные руины, египетские пирамиды, буддийские храмы, венецианские гондолы. Поднадоели уже и «ночные ревю» вроде фильма «Мир ночью», где обозреваются кабаре и стриптизы Парижа, Токио, Мельбурна — подумаешь, вправду, диковинка: раздевалась-раздевалась пышнотелая красавица и в последнюю минуту оказалась мужчиной!

Нет, мы соберем со всех материков мерзости похлеще, не побрезгуем ничем, увидим их даже там, где их и вовсе нет. Составим из них свой проспект и каталог — пусть ошарашивает, вызывает колики, возбуждает!

В этом фильме на пестрейшей цветной пленке два часа льется кровь, густая, красная, свиная, человечья, бычья, гусиная. Здесь свежуют змей, едят червей, оправляют естественные надобности, извергают пьяную рвоту, кормят грудью поросят, корчатся в смертельной агонии. Все показано с большим удовольствием, со смаком.

Реклама, конечно, есть реклама, и разговор о фильме «Грязный мир» можно было бы закончить подсчетом прибылей или убытков SAS, которая привлекает пассажиров также и гарантией безаварийных перелетов.

Можно было бы, если бы фильм Якопетти не выдавал себя за произведение проблемное, если бы он не предлагал нам обобщения и заключения по поводу современной цивилизации, не преподносил глубокомысленных идей о человечестве вообще. Непомерны претензии этого ревю пакостей.

Первая претензия — на документальность, объективность и беспристрастность. «В фильме все истинно. Задача хроникера—фиксировать жизнь как она есть, не скрывая правды. И если некоторые эпизоды могут показаться жестокими, то только потому, что жестока сама жизнь» — таким скромно-многозначительным и грозно-предупреждающим авторским посылом начинается картина. Якопетти адресует зрителя к материалу. Материал, дескать, сам скажет за себя, материал хроникальный, отснятый армией операторов во всех частях света,—я же лишь вытащу на экран то, что боятся показывать из ханжества и трусости, я буду невиданно смелым, я ведь документалист.

Однако сам по себе факт, что фильм есть хроника, еще далеко не обеспечивает правдивости изображения, даже и в том случае, если перед нами не инсценировки, а действительно репортаж. Более того, нет вранья вранливее, чем вранье, подтасованное под точность документа. В судебной практике это называется подлогом, а в кинематографической — подлог (в том числе и самый расхроникальный) очень легко производится с помощью техники, выбора определенной точки зрения, стыка отдельных кадров и эпизодов.

Все, как известно, зависит от взгляда и намерений наблюдателя, от аспекта, в котором рассматривается материал жизни.

Аспекты бывают разные. Существует анализ социальный, бытовой, психологический, исторический и так далее.

Якопетти для своих далеко идущих заключений о современном мире избирает аспект биологический. Это проще простого.

Покажите сверхкрупным планом человека, который ест. Не упустите при этом подробностей, проследите, как он жует, как движутся челюсти, как отделяется слюна. На экране непременно предстанет зрелище неприглядное, даже если бы пищу вкушали, свидевшись, Аполлон Бельведерский и Тицианова Венера.

Снимите через увеличительное стекло человеческую кожу. Боже, какой ужас! Всякий с детства знает этот эффект и по опытам в школьном кабинете и по свифтовскому описанию бедного маленького-маленького Гулливера, насмерть перепуганного кожей прекрасной фрейлины-великанши.

Сделайте, наконец, человеку резекцию живота, запечатлейте на пленке разрез жирового слоя и мышц (на цветной получится особенно удачно). Перед такой кинематографической операцией не устояли бы Бальзак и Эйнштейн, обнаружившие бы на экране ту же физиологическую сущность, что и последний подонок.

Вот тут-то впору из ваших первооткрывательских наблюдений, а также из непреложных фактов, что человек употребляет в пищу мясо, рожает детей таким способом, как это принято у людей, моется, бреется, болеет, стареет, умирает,— впору сделать вывод о грязном, гнусном, животном мире.

Именно так поступает с нашим горемычным родом человеческим Якопетти — и в каждом кадре и во всей картине.

Камера мечется по земному шару. Режиссер фиксирует явления действительно уродливые, отвратительные, чудовищные признаки варварства, зверские обычаи, дикарские феномены. Их он перемешивает с фактами совершенно нормальными, с вещами, ничего дурного в себе не несущими, но соответственно препарированными.

Якопетти требуется доказать:
а) что человек физически уродлив,
б) кровожаден и прожорлив,
в) блудлив.

Обросшее, грязное, обезьяноподобное племя обнаружено недавно в пещерах на Новой Гвинее, оно сохранило быт и нравы чуть ли не палеолита. Это страшно. Безобразно напиваются посетители пивной в фешенебельном Гамбурге, шатается, задирает юбку, лезет на аппарат окосевшая от пьянки женщина. Это тоже страшно.

Но вот перед нами милые и скромные японские девушки, то ли банщицы, то ли медицинские сестры; легкими и умелыми руками они делают клиентам обыкновенный гигиенический массаж. Освященный традицией обычай, в котором нет решительно ничего грязного или эротического, преподнесен как верная примета разврата, некоего узаконенного блудодейства целой нации. «Столько-то тысяч японских девушек заняты этой профессией... Мужчины сюда приходят голыми, мы их одели в трусы специально для съемок»,— звучит зловеще-обличительный голос диктора. Как же теперь быть с нарзанными ваннами, медицинскими грязями и прочими процедурами? Люди, куда мы с вами катимся?!

Из обычного гимнастического зала, где женщины занимаются элементарной физкультурой, Якопетти разрабатывает поистине оргию уродств, шабаш ведьм, сатанинское таинство. Редкостно изобретательный в выискивании гадостей, поразительно способный к искажению натуры, он ухитряется создать целую сюиту садизма и жестокости даже на материале «мертвой натуры» — металлолома, старых машин, которые люди, подлецы такие, почему-то не оставляют ржаветь на кладбищах автомобилей, а снова пускают в производство. Корежатся под какими-то прессами крылья машин, спрессованное железо формуется в брикеты — казалось бы, что здесь преступного? А вы ощущаете себя присутствующими при адской пытке, членовредительстве, растлении — так это снято.

Среди эпизодов, вываленных на экран без всякого разбора, есть и очень интересные, отлично снятые и, главное, способные послужить предметом серьезных раздумий о вопиющих противоречиях, зле, социальном неравенстве современного капиталистического мира. Таких эпизодов два.

Атолл Бикини после испытаний американской атомной бомбы. Радиоактивные излучения подействовали на фауну. На берегу — целые поля мертвых яиц чаек, лишь из некоторых вылупились хилые нежизнеспособные птенцы. Черепаха утратила свой вековой инстинкт. Снеся яйца, она направляется не в сторону моря, как раньше, а на сушу, где ее ждет неминуемая смерть. Таков самый ранний и трагически-тревожный прообраз атомной катастрофы, которую необходимо предотвратить всеми силами.

На одном из островов Малайского архипелага жители существуют охотой на акул и продажей плавников богатым туристам. Вся маленькая деревня — калеки, безрукие и безногие — жертвы опасного промысла. Видя своих врагов в самих акулах, туземцы свершают месть: они заталкивают в пасть морских хищников ядовитых ежей, и неделю акулы будут умирать в волнах в ужасных мучениях.

Эти эпизоды, потрясающие по своему материалу, тоже испорчены тем, что французы называют «l'èsprit mal tournè», то есть извращенным умом режиссера: отталкивающими кадрами черепахи в момент несения яиц (косвенное изображение родов), панорамой культей в малайской сцене. Но, главное, этот материал никак не осмыслен, он помещен в контекст с другими эпизодами таким способом, что становится просто-напросто еще одним аттракционом цветного гиньоля, развернутого перед нами.

Контекст же, логика связей следующие: в итальянском городке, где родился знаменитый киноактер Родольфо Валентино, торжественно открывают памятник великой звезде. Соотечественники Валентино тоже мечтают приобщиться к «сладкой жизни», позируют перед аппаратом, смотрите, как они уродливы,— следуют крупные планы низколобых, с гигантскими челюстями, набриллиантиненных верзил. В Америке остервенелые поклонницы другого киноактера, преемника Валентино, буквально раздирают его костюм на части, требуя автографа. А на архипелаге Само существует день охоты на мужчин: туземки-красотки в красных юбочках гоняются толпами за несчастными худосочными юношами и сладострастно тянут в кусты свои жертвы. А в Америке цивилизованные красотки в купальниках соблазняют моряков. А на Новой Гвинее женщины, у которых умерли дети, обязаны выкормить грудью свинью, для праздника-пира, происходящего раз в пять лет. На празднике люди разрывают полусырое мясо свиней, а собаки едят внутренности. А в Америке собак хоронят на кладбище, как людей, а на Тайване собак едят. Европейцы откармливают гусынь и бычков, дикари откармливают жен. В Сингапуре едят змей, еще где-то муравьев и так далее, и до бесконечности.

Никакого намека на объяснение фактов, никакой, хотя бы самой поверхностной попытки анализа такого, скажем, явления, как маниакальный культ кинозвезд на Западе, нет и в помине.

Однако в нагромождении самых разнородных сцен, подчиненных задаче, чтобы зрителю было попротивнее, в крайне примитивном ассоциативном мон-

таже эпизодов все же проступает некая объединяющая идея.

Идея эта сформулирована в аннотации «Грязного мира», данной в каталоге «Униталия-фильм» за 1961 год.

«Человек входит в мир, плача,—говорится там.— ...Он плачет и кричит, словно протестует. Эти слезы не будут литься долго: новые лживые образы входят в его мозг, по мере того как он растет, и люди, которые тоже плакали в свое время, помогают ему упорствовать в недоразумении. Он узнает, что мы хороши, а плохи другие, он слышит разговоры о цивилизации и развитии, и если он, взглянув на себя в зеркало, видит, что носит галстук, он воображает себя развитым и цивилизованным существом. «Грязный мир» — это не проклятье; постановщики фильма хотели показать мир таким, каким каждый человек воспринимает его рождаясь и каким он продолжает существовать, даже если об этом никто не думает или не хочет думать. ...Изображение мира примитивных народов чередуется с изображением того, на котором лежит печать цивилизации, но оба они, рассмотренные с различных точек зрения, представляют одинаковую реальность».

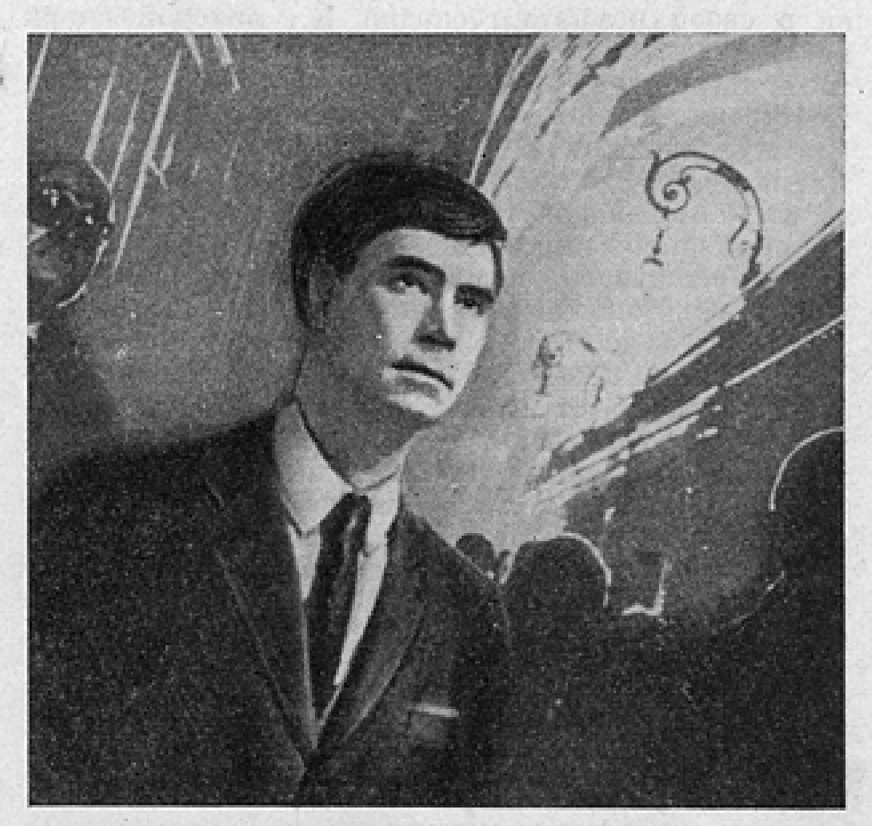
В этой смеси базарного экзистенциализма и фрейдизма на распродаже идея Якопетти встает во весь рост. Оказывается, зло современного мира не в жестоких социальных контрастах, не в вопиющем имущественном, духовном, культурном неравенстве. Оказывается, лучшие умы человечества напрасно бьются над загадкой, как же случилось так, что величайшее открытие человеческого гения — расщепление атомного ядра — грозит человечеству самоистреблением. Оказывается, вчера, отсталые, веками томившиеся народы, сегодня совершенно напрасно строят новую жизнь. И чудовищный разрыв между ростом техники, науки и несовершенством многих социальных учреждений — тоже пустяки. Все дело, видите ли, в том, что люди — нецивилизованные и цивилизованные — одинаково едят мясо (а гурманы еще и трепангов), уродливы, подвержены болезням, смерти и при этом продолжают свой род. К такому заключению, полному тупого человеконенавистничества, приходит Якопетти.

И еще одно. В Древнем Риме, как все знают, существовал Колизей, где и чернь и патрицианки, читавшие Катулла, наслаждались зрелищем гладиаторской крови. В наши дни, когда Колизей давно стал руинами, есть китч — развлечение пресыщенных идиотов, борьба, где позволены любые способы атаки противника. Якопетти сфабриковал на экране зрелище, равноценное китчу. Он наслаждается пятнами, лужами, потоками крови, а выступая в качестве моралызатора, обличителя сексуального психоза, предлагает зрителю самую утонченную порнографию. Не тот пасквиль на человечество вообще, который режиссер создал, а сам фильм его служит доказательством крайнего распада буржуазного сознания.

Не обманывайтесь: к критике современного капитализма этот фильм отношения не имеет. Чтобы обличать язвы мира, бороться с его горем и злом, необходимы еще ум и сердце. Когда же в кинематограф прорывается один из тех низколобых земляков Родольфо Валентино, которые толпились у камеры в первом эпизоде,— на экран выходит «Грязный мир».

Н. Зоркая

«ПРОЦЕСС»



Двадцать с лишним лет назад в мире кино произошло крупное событие — американец Орсон Уэллс выступил с первым своим фильмом «Гражданин Кейн». Главным героем грандиозной кинотрагедии Уэллс избрал миллиардера, газетного магната. Судьба могущественного и все-таки трагически несчастливого сына Америки, тщетно пытающегося на краю могилы припомнить хоть один светлый день в своей жизни, была исследована художником для того, чтобы вынести приговор античеловечному буржуазному обществу.

Это был фильм-монолог. Уэллс выступал в нем подобно, скажем, Чаплину как драматург, режиссер и актер. Он пришел в искусство со своим особенным масштабом: все в кадре было крупно — страсти гражданина Кейна, самый облик его финансовой цитадели, образ капиталистического Вавилона. Колоссальные декорации, необозримые массовки и сам Кейн—Уэллс — рослый, сильный, полный энергии и трагически сломленный...

Минули годы. Немало картин поставил за это время Уэллс, но ни разу не достиг он значительности первого своего произведения. Были у него откровенно кассовые фильмы, были манерные этюды в меланхолически-нигилистическом духе, где ставился знак равенства между добром и злом, красотой и уродством, правым и виноватым. Можно было подумать, что отрицание и света и тьмы становится его любимым мотивом. Его оператор Грэг Толанд виртуозно перемешивал в кадре свет и тень, делал их неустойчивыми, неверными — язык экранной образности по-своему выражал мироощущение Уэллса.

И вот фильм «Процесс». Он поставлен в Европе на средства европейских меценатов по мотивам одноименного романа Франца Кафки — малоизвестного у нас немецко-чешско-австрийского писателя-декадента (1883—1926).

Хочется дать представление об этой кинокартине. Попытаемся пересказать хотя бы самое начало действия.

Идет рисованный пролог о бессилии человека перед законом. Затем начинается первый эпизод: проснулся в своей комнате господин К., молодой клерк нью-йоркского образца. Играет господина К. Энтони Перкинс — актер с обнаженными нервами, женственно-мягкий, весь как бы просвечивающий. Проснулся клерк в своей мансарде очень рано. Да, конечно, это мансарда, хоть и с модным окном во всю стену и дорогим магнитофоном в углу. Это традиционная мансарда «маленького человека», рядом проживает «девушка для танцев», являющаяся домой после окончания работы засветло, и хозяйка хотела бы избавиться и от него и от нее.

За клерком пришли. Но кто пришел и что, собственно, значит этот приход? Вот тут уже возможны различные толкования — действие расплывается, теряется определенность поступков, речь звучит шифром. Может быть, пришли судейские чиновники или переодетые полицейские арестовать клерка. Может быть, пришли детективы проверить, что тут делается. (Впрочем, можно толковать эпизод и так: пришли санитары из психиатрической лечебницы, чтобы изолировать душевнобольного. Потому что клерк, конечно, болен. От одиночества, от бессилия перед лицом непостижимо жестокого мира. От собственной незащищенности.)

Здесь мы расстаемся с логикой драмы. Безнадежно расстаемся, до самого конца фильма. Вступительные титры предупредили нас, что фильм живет другой логикой — логикой сновиденья. Точнее: фильм движется логикой бреда, как поток образов, возникающих в раненом сознании. Это не критическое преувеличение, а режиссерская формула, принцип сценарного построения и монтажа, актерский «ключ».

Изумительную способность кинематографа — способность пластически воплощать движение мысли художника и персонажа — Орсон Уэллс использовал для того, чтобы передать кошмары растоптанной, словно бы умирающей души. Чьей души — писателя Франца Кафки? Клерка господина К.? Орсона Уэллса? Человеческой души вообще.

Орсон Уэллс играет в фильме роль адвоката, у которого ищет защиты обвиненный клерк. Впрочем, его можно воспринимать и как, скажем, врача. У врача ведь тоже ищут защиты, спасения. А может быть, это и не адвокат, и не врач, а просто властьимущее лицо, вроде миллиардера Кейна? Как в романах Андрея Белого, герой здесь то рассыпается на множество лиц, то «лица» сливаются воедино. Знакомый декадентский мотив.

Поддается ли этот поток смутных образов врачебной расшифровке? Наверно, да. Специалисты, очевидно, смогут рассказать о том, какие именно мании или «комплексы» экранизированы Уэллсом.

Но в нескольких эпизодах фильм говорит с вами и внятно и впечатляюще — горькая правда жизни прорывается сквозь болезненные фантастические видения.

Вот появляется клерк в конторе, где служит. Контора как контора — удобно расставлены столы со счетными машинами, рационально устроены освещение и вентиляция. Никаких кошмаров. Ничто не напоминает мрачного облика канцелярий, в которых трудились бедный Акакий Акакиевич или неудачник Тарелкин. Современный удобный оффис. Но режиссер увеличивает контору до чудовищно-огромных размеров, и от одного этого клерки превращаются в жалчайшие ничтожества. Экран вопит: да это же ад, перемалывающий человека, этот удобный стоэтажный оффис!

Несомненно, хозяином его является какой-нибудь гражданин Кейн. Такой же несчастливый, как его бесчисленные рабы.

А вот другой горький и внятный образ. Гигантские силы современного капиталистического царства образно воплощены режиссером в массивных железобетонных опорах современных строений, в грузном фронтоне банка с тысячетонным Меркурием, в небоскребах, расплющивающих зажатого между ними клерка. Он превращается в лилипута на огромных площадях страшной столицы, она сплющивает его и глумится над ним.

И тут вспоминаешь прежнего Уэллса. Его режиссерский размах. Его душевную боль.

Однако какой печальный путь избрал он в своем творчестве! Трагедия — искусство мужественное, а Уэллс ушел в беспросветный мрак. Трагедия выродилась в кошмар.

Наконец, финальный образ — образ предельного отчаяния. Служители закона упрятали клерка в глубокую яму. Подбросили ему связку гранат, чтобы он сам себя уничтожил. Полный ненависти к миру, господин К. швыряет гранаты обратно вверх,— и зловещий гриб наподобие атомного поднимается над землей. И тут снова вспоминается мелкий чиновник Тарелкин с его анафемой всему миру: «Взял бы я тебя, постылый свет, да подпалил бы из конца в конец, да надевши мой чиновный мундиришко, прошелся бы по твоему пепелищу — вот, мол, тебе, чертов сын!»

Благороднейшая литературная традиция учила нас жалеть Акакия Акакиевича и его потомков. Что ж, надо пожалеть и бедного господина К.— он, безусловно, принадлежит к тому же роду обездоленных. И мы жалеем его. Но болезнь есть болезнь — нельзя делать ее обобщенным образом слабостей человечества.

А Уэллс поступает именно так, и в этом ошибка художника.

Он придал фильму характер безысходного плача по роду человеческому.

И вот еще что надо иметь в виду: у потомков Башмачкиных и Тарелкиных судьбы складываются различно — от них произошли и гуманисты и антигуманисты. Некоторые из них и сегодня готовы сжечь мир, только бы показать судьбе кукиш. Мне кажется, чаплиновский господин Верду—это тоже потомок Акакия Акакиевича. Но потомок, ожесточившийся на все человечество. Фильм Уэллса представляет нам жалкого чиновника, в отчаянии поджигающего землю. Это — апофеоз отчаяния в кинематографии.

Страшно смотреть этот фильм? Не знаю. Пожалуй, скучно, несмотря на виртуозную изобретательность постановщика. Поначалу фильм поражает необычностью кадра, действия, авторской интонации. Режиссер умеет сделать необычным любой из сотен кадров. Но вот вас сжимает в своих железных тисках скука. Да, скука! Идет своего рода истязание зрителя медлительностью ритма, неподвижностью видений, подолгу не желающих исчезнуть с экрана. Наконец, сама продолжительность фильма погружает зрителя в странную нереальность, словно автор хочет заставить вас забыть мир реальный. Тяжко!

Грех модернизма в том, что он выдает кризис буржуазных отношений за кризис человеческих отно-

шений вообще; распад буржуазной морали он представляет как распад всяческой морали. Болезни буржуазного индивидуалистического сознания художник-модернист Уэллс — как, скажем, и Антониони — выдает за всеобщий распад современного человеческого сознания.

Но это лишь тяжелая болезнь модернизма. Может быть, сам-то художник и исцелится, но для этого необходимо, как минимум, понять, где начинается недуг и что это именно недуг, а не высшая точка развития художественной культуры.

Вот верный признак импотенции модернистского искусства—оплевывание женщины. В «Процессе» три или четыре героини, одна другой привлекательнее и в то же время омерзительнее. Играют их превосходные актрисы, но что они играют! Мотива любви тут, разумеется, нет и в помине. Нет даже простого желания — оно представляется модернисту старомодным. Есть клинического порядка эротомания. В фильме экранизированы болезненные видения слабенького человечка, его «героини» иллюстрируют различные параграфы учения Фрейда о различных неполноценностях.

Мы говорим, что история культуры — это история очеловечивания человека. Художник-модернист увлечен противоположным занятием — он хочет расчеловечить человека. И для этого оплевывает все, чем стоит дорожить. Обесценивание женщины, любви — сигнальный признак модернизма.

И все-таки есть поклонники у этого фильма. Одни просто боятся прозевать моду, другие менее суетны, но тоже боятся решительно отбросить такого рода искусство. Почему? Видимо, вот почему. Мы живем в эпоху больших открытий в искусстве — открытий Станиславского, Маяковского, Довженко, Брехта. Время научило нас дорожить новаторством в искусстве, предугадывать его. И готовность подходить с максимальным расположением, с «оптимальным вариантом», как говорил Макаренко, к смелым творческим опытам — черта неотъемлемая от нашего мировоззрения, однако она требует своего дополнения — готовности решительно отбрасывать ложную новизну, перелицованное старье. Если нет у нас этой готовности, тогда мы мешаем новизне подлинной, драгоценной.

Бывают годы, когда, словно эпидемия, распространяется мода на больное в искусстве: произведения несчастного Кафки, умершего в 1926 году и прятавшего свои рукописи, стали предметом особого внимания на Западе в послевоенное десятилетие, когда стало модным в определенных кругах атомное отчаяние.

Любопытная подробность. Французский актер и режиссер Жан-Луи Барро в 1947 году решил сделать из «Процесса» театральный спектакль. Он тоже видел в Кафке заступника за униженное человечество, но не различал границы между болью и болезнью. А сам Кафка, очевидно, различал. Во всяком случае, Барро напоминал в одной своей статье: «Кафка хотел, чтобы его литературное наследие было сожжено, уничтожено, осталось безвестным, не публиковалось». Духовные же наследники Кафки пренебрегли его волей и пустили рукописи больного писателя в оборот.

Теперь на экраны Европы вышел экранизированный «Процесс». Он оказался в ряду произведений, навязывающих вам отвращение к жизни. В течение довольно короткого срока мне довелось увидеть «Процесс», затем «Не переводя дыхания» — одного из лидеров французской «новой волны» Жан-Люка Годара — фильм, пытающийся убедить вас в том, что мир погрузился в температуру абсолютного нуля, что исчезли любовь к жизни и все ее большие и даже маленькие радости. Затем — ипохондрическое «Затмение» Антониони. А после всего этого — итальянский документальный фильм «Грязный мир». На всех континентах его операторы разыскали и тщательно зафиксировали самые дикие проявления человеческих странностей. В Европе, в Америке, в Австралии, в Азии, в Африке они «подловили» разнообразные проявления глупости, жестокости, кровожадности, тупости, обжорства, безумия, идиотских прихотей. Зримый лейтмотив фильма — окровавленное мясо; мясо бычье, акулье, человечье, змеиное, черепашье, птичье; его рубят, колят, разрывают. Заглавные титры «Грязного мира» предупреждают зрителя: здесь много горького, но надо, мол, видеть жизнь такой, какова она есть. Что ж, каждый эпизод фильма снят, очевидно, документально точно, а вот монтажная связь эпизодов лжива; лжива потому, что авторы «монтажно» заставляют вас ждать новых и новых вариантов жестокости и тупости всюду, куда ведет вас очень субъективный объектив камеры. И при этом от жестокостей атомщиков, уничтоживших жизнь на атолле Бикини, монтажно переходят к жестокостям полунищих рыбаков, казнящих акул за нападение на человека, или к кровожадному азарту толпы на португальской корриде. Циничный и глупый монтаж!

...Но здесь речь о «Процессе» и судьбе художника. Уэллс, как сообщает печать, порвал с Голливудом, с диктатурой голливудской коммерции. Это, естественно, повышает интерес к его творчеству. Но Уэллс остается в плену буржуазного индивидуализма.

Когда мы говорим о том, что не желаем мириться с буржуазной идеологией, имеется в виду нежелание сосуществовать и с непроходимым отчаянием индивидуализма, со зверским эгоцентризмом, с «расчеловечиванием человека».

Мы не хотим сосуществовать с безумием. И это так естественно.

...А может быть, все-таки Уэллс как художник исцелится? Может быть, где-то за последней чертой тоски и отчаяния, обозначенной его «Процессом»? И освободится от самого страшного несчастья культуры, в которой вырос,— от убежденности в вечной разъединенности людей?

Иначе думать о талантливом художнике просто не хочется.

Я. Варшавский



АВСТРИЯ

В плачевном уровне австрийской кинематографии советские зрители могли убедиться, посмотрев фильм «Те, кто идет на риск», демонстрировавшийся на конкурсе III Международного кинофестиваля в Москве. Причем это не самый худший образец австрийской кинопродукции.

Не удивительно, что австрийцы не хотят смотреть отечественные фильмы; так, в первом квартале нынешнего года посещаемость кинотеатров уменьшилась еще на восемь процентов по сравнению с прошлым годом. Вот характерные заголовки газетных и журнальных статей: «Агония австрийского фильма», «Перед кончиной национальной кинематографии», «Что дальше?». Основными причинами бедственного положения австрийской кинематографии авторы статей считают поглощение кинорынков страны фильмами Западной Германии и США, а также отсутствие правительственной помощи развитию национальной кинематографии.

АЛЖИР

В Алжире создана сеть народных кинотеатров-клубов. В них, в частности, с успехом демонстрируются классические советские фильмы «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта», «Мать», «Депутат Балтики» и другие.

В стране создан киноцентр, задача которого — подготовка кинематографистов разных профилей, а также киномехаников. Каждые две недели этот центр выпускает на 16-*мм* пленке короткометражный хроникальный фильм на актуальные темы.

ИСТОРИЯ КАДРА № 87

Уже десять дней шли в итальянском городе Терни натурные съемки нового фильма Луиджи Коменчини по роману Карло Кассола «Девушка Бубе». И уже семнадцать лет прошло со времени референдума, упразднившего монархию в Италии. Все было хорошо. В Италии — республика, в Терни — съемки.

Номер кадра: 87. Объект: площадь Сольферино в Терни. Сцена митинга накануне референдума 1946 года. Выступает оратор-коммунист (не в силу особых симпатий авторов фильма к коммунистам, а потому, что на митингах того времени активнее всего в защиту республики выступали именно коммунисты, и все это знают), призывающий навсегда покончить с Савойской династией, предавшей Италию в руки фашизма. Площадь заполнена статистами; это 540 жителей Терни, в значительной части рабочие. Над головами людей — плакаты и лозунги. Против монархии. За республику и демократию. Характерная обстановка весны и лета 1946 года. Можно начинать съемку.

Можно? Нет, оказывается, нельзя. Митинг запрещен. Понимаете — не съемка, а именно митинг. Квестор (начальник полицейского управления) города Терни в 1963 году запретил митинг 1946 года... «по мотивам общественного спокойствия»! В самом деле, такая толпа, с такими лозунгами... Квестор приказал группе исключить эту сцену из фильма.

Это вам не анекдот из жизни дореволюционной русской театральной провинции, когда какой-нибудь дурак-полицмейстер наводил собственную домашнюю цензуру сверх цензуры правительственной. Этот квестор не такой уж дурак. Он понимает, что речи, раздававшиеся в Италии семнадцать лет назад, не потеряли свою актуальность. И кто знает, не начнет ли этот митинг, снимаемый для кино, жить собственной жизнью? Рабочих, конечно, изображают статисты, но ведь они и сами рабочие...

Итак, требовалось отменить съемку огромной массовки, для которой все уже было готово. Но недаром на последних выборах каждый четвертый итальянец проголосовал за коммунистов. Бросились к депутату. Депутатом парламента от Терни оказался коммунист Гуиди. Он немедленно явился в квестуру и довольно внушительно поговорил с ретивым начальником. Для блюстителя порядка дело запахло крупным скандалом — вплоть до запроса в парламенте.

Таким образом, все закончилось благополучно: отряду моторизованной полиции был дан приказ покинуть площадь Сольферино; съемка началась с опозданием, но итальянское солнце светило как положено, и оператору не пришлось жаловаться, что проворонили свет. Кадр № 87 был отснят.

Мы рассказываем об этом вот почему. В обзорных статьях о положении кино на Западе часто можно прочитать: «преодолевая многочисленные препятствия, передовые деятели киноискусства... » и т. д. Но для многих читателей эти самые препятствия остаются чем-то неопределенным. В обзорных статьях нет места, чтобы рассказать, как они выглядят. А выглядят они в лучшем случае так, как вот эта история с кадром № 87. Бывает и хуже.

А. А.



НАМ ПИШУТ О СТАНИСЛАВСКОМ

В конце прошлого года редакция журнала «Искусство кино» обратилась к ряду крупнейших мастеров мирового киноискусства с просьбой прислать свои высказывания о Станиславском к столетнему юбилею великого реформатора искусства. Писем оказалось так много, что публикация растянулась на три номера (см. № 2, 3, 4 за этот год).

И хоть юбилейная дата прошла, письма о Станиславском продолжают прибывать. Многие из наших адресатов были в отъезде, на съемках и т. п. и, получив письма с опозданием на несколько месяцев, сочли, однако, своим долгом прислать нам ответ с выражением своего глубочайшего уважения к К. С. Станиславскому. Среди тех, кто прислал нам слова благодарности и уважения к великому режиссеру, такие крупнейшие мастера мирового кино, как Кристиан-Жак, Тони Ричардсон, Альберто Латтуада, Алина Яновска, Делберт Манн, Карел Рейсц, Ральф Ричардсон, Фриц Ланг, Джошуа Логан, Кинг Видор, Стенли Креймер, Норман Уиздом, Чарлтон Хестон, Рок Хадсон, Джек Леммон, Генри Фонда и другие.

Мы публикуем письмо, присланное нам чехословацким режиссером Збынеком Бринихом.

Збынек БРИНИХ, *режиссер (Чехословакия)*

В мире сейчас существует много актерских школ, но ни одна из них не проходит мимо учения Станиславского. Стоит вспомнить игру Джеймса Дина, Збигнева Цибульского, Иннокентия Смоктуновского. Это актеры разных школ, но играют они по одной системе. Эти актеры так свободно, непринужденно двигаются на экране, так естественны и непосредственны, что я бы сказал, они не играют, а живут на экране. И зритель воспринимает это как само собой разумеющееся. А ведь это же и есть Станиславский!

Мне представляется, что говорить о применении учения Станиславского в кинематографе — значит говорить в первую очередь о работе с актером.

«Не верю!» — эти слова очень часто повторял Станиславский на репетициях. «Послушайте,— мог бы сказать он актеру.— Вы играете человека, у которого кто-то умер. А теперь хорошенько припомните все, что вы чувствовали, когда теряли кого-нибудь из близких. А чтобы получилось еще лучше, наденьте на себя черный костюм и рубашку, да такую, чтобы воротничок вас душил, чтобы вам было не по себе. Вспоминайте, думайте, а потом придете и сыграете. И я поверю вам или не поверю».

К сожалению, такую практику репетиций мы не можем перенести в кино. Для этого нет ни времени, ни средств. Поэтому мы должны выбирать для фильма таких актеров, которые будут единомышленниками режиссера. У них должен быть один взгляд на вещи. Каждый должен ясно представлять свои задачи и задачи другого. Конечно, это относится прежде всего к роли, которую создает актер в фильме. Словом, нам нужны достойные партнеры, а их, к сожалению, очень мало. Актер должен приходить на съемку хорошо подготовленным. Заранее продумав и разработав все до мельчайших деталей. Причем так, чтобы вся эта черновая работа была незаметной для зрителя. Нельзя приезжать сниматься в перерыве между репетицией «Гамлета» и вечерним телевизионным спектаклем.

Мало таких интересных актеров, которые, не делая, казалось бы, ничего, могли бы заставить зрителя смотреть на них на протяжении двадцати метров пленки. Обычно актер должен так передать внутренние переживания героя, свои ощущения, чтобы донести до зрителя идею произведения. Тогда зрителю будет интересно смотреть на него. То есть актер выполнит свою сверхзадачу. Этого и добивался всегда Станиславский.

Великий художник так детально, так замечательно разработал свой метод, что мы сейчас хорошо знаем каждый винтик этой сложной машины — поведения актера на сцене, экране. Подлинный художник, поняв метод Станиславского и вобрав в себя самое основное и ценное, начинает творить свободно, самостоятельно. А ремесленник чисто механически переносит этот метод в свою работу. Результаты последнего, естественно, будут плачевными.

Нам дорого такое понимание учения Станиславского, когда художник, отталкиваясь от системы, может творить по-своему, самобытно, передавать свое мироощущение, то есть вырабатывает свой собственный стиль, свой почерк. А это самое главное в искусстве.

Если бы кто-нибудь вздумал сейчас прочитать лекцию о методе Станиславского, реакция зрителей была бы очевидна: «Что вы нам об этом рассказываете? Ведь это ясно и ребенку!» Да, все, о чем говорит Станиславский, было известно и раньше. Великий художник уважал традиции прошлого и учил брать из них все самое ценное. На мой взгляд, самая главная заслуга Станиславского в том, что он сумел суммировать, обобщить и зафиксировать на бумаге то, что было лучшего в мировом искусстве. Из разрозненных истин Станиславский создал цельную систему — своего рода программу в искусстве.

А раз существует программа, актер, режиссер обязаны ознакомиться с ней и выработать к ней свое отношение. Многие не согласны с учением Станиславского: «Ведь оно не открывает ничего нового!» А представьте себе ученого, который вычисляет траекторию полета ракеты. Вряд ли он вспомнит о том, что когда-то в школе его научили основному: что дважды два — четыре. Но ведь без этого не было бы полета в космос. Также и учение Станиславского. Мы часто действуем по Станиславскому, играем по Станиславскому, творим по Станиславскому. Не всегда отдавая отчет в том, что это Станиславский. Потому что он живет в нас.

Я уже говорил, что существует много школ, которые не принимают Станиславского, но пройти мимо учения Станиславского они не могут. В лучшем случае они должны с ним полемизировать. А самые лучшие актеры выходят из школ, так или иначе связанных с методом Станиславского. Яркий пример — Актерская студия в Нью-Йорке под руководством Ли Страсберга. По системе Станиславского готовят актеров в Чехословакии, в Польше и других странах.

Самое трудное для художника — познать самого себя. Каждый актер не знает до конца своих возможностей. Познать их, раскрыть и донести до зрителя — в этом нам помогает Станиславский.



МИНУЯ ПРОДЮСЕРА

«Кто платит, тот и заказывает музыку». Эта циничная сентенция очень точно определяет расстановку сил в западном кино. В Италии это положение даже специально узаконено: юридически автором фильма является... продюсер!

Сколько же ценных творческих замыслов осталось лежать в «дальнем ящике стола» сценаристов и режиссеров только потому, что эти замыслы не пришлись по вкусу продюсерам! Сколько фильмов изрезано, сколько важных тем смазано одним росчерком их пера!

А что если обойтись без подобных «авторов»? Что если авторами, без кавычек, стать самим создателям фильма?

Борьба за независимость, за свободу творчества — пусть даже относительную — ведется во многих странах на протяжении всей истории кино. С новой силой разгорается она сейчас в Италии, где новый творческий расцвет кинематографии все больше тормозится финансовым кризисом и неуклонным проникновением в Европу американского капитала. Итальянские продюсеры мечутся в поисках наиболее «прибыльных» сюжетов и тем для фильмов; они вновь обращаются к «боевикам» и «суперколоссам», не имеющим ни малейшей художественной ценности, лихорадочно ищут спасения в пресловутом «общеевропейском рынке».

На этом фоне особенно ценна инициатива передовых итальянских кинематографистов, отстаивающих свою свободу и право участия в борьбе за более справедливое устройство общества. Уже можно назвать некоторые из наиболее интересных фильмов, снимающихся на новых началах. Одним из фильмов без продюсера будет произведение известного кинорежиссера Пьетро Джерми. Он вместе с Адже, Скарпелли и Винченцони написал сценарий фильма, который, как заявляют его авторы, будет «сатирой на взаимоотношения итальянцев и американцев».

Джерми заключил договор непосредственно с прокатчиком, который и будет финансировать фильм. Таким образом, одиозная фигура продюсера устраняется, а прокатчик не сможет оказывать существенного влияния на содержание фильма: ведь перед лицом закона он не является «автором» фильма.

По иному пути пошла группа молодых кинематографистов, обратившаяся к специально образованному сообществу прокатчиков «ЧИДИФ». Эта новая организация готовит два первых фильма, также создаваемых без участия продюсеров. Один из них — «Незаконные браки» — ставят молодые режиссеры Валентино Орсини и братья Тавиани. В нем вновь подвергаются критике дикие итальянские законы, отвергающие развод. Для постановки другого фильма собирают материал шесть начинающих кинематографистов, руководимых Чезаре Дзаваттини. Условное название фильма «Почему?». Документальные съемки этого фильма должны будут ответить на многие жгучие вопросы, которые ставит сегодня молодежь. Главные из них: «Почему, несмотря на осуждение и отрицание нынешнего устройства буржуазного общества, нас хотят заставить идти по старому пути?» и «почему молчат и спокойно продолжают свое мещанское существование люди, ежедневно читающие в газетах о том, что испанские или португальские фашисты бросают в тюрьмы, пытают и убивают лучших людей современности?»

Кинодраматурги Паскуале Феста Кампаниле и Массимо Франчоза, написав свой шестидесятый сценарий, не отдают его ни продюсеру, ни даже режиссеру, а сами ставят по нему фильм «Сентиментальная попытка». Стоимость фильма будет ниже на две трети против обычной. Эту сумму они занимают и возвращают из первых же кассовых сборов. Дальнейшие кассовые поступления распределяются между всеми участниками творческого коллектива, который до того работает на заниженных ставках. Таким образом, все создатели фильма заинтересованы в его успехе и творчески и материально. Фильм «Сентиментальная попытка» рассказывает историю одной любовной встречи, которую совершенно по-разному воспринимают двое ее участников: для женщины это разрыв со старым и, возможно, начало новой жизни, а для мужчины — очередная интрижка. Их роли исполняют Жан Марк Бори и Франсуаза Прево. В фильме снимаются также Летиция Роман, Габриэле Ферцетти и Барбара Стиль.

Итак, одни авторы обращаются к частному, но не признанному законом «автором» фильма капиталисту, другие черпают средства в союзе прокатчиков, третьи образуют «кооператив». Но цель у всех одна — высвободиться из «нежных объятий» продюсеров. Остается только пожелать им успеха в достижении этой цели.

С. Токаревич



Дзига Вертов и книга о нем

Поэт или историк, художник или публицист, режиссер или только монтажер? Споры о том, кто же такой режиссер документального кино, не прекратились еще и сегодня.

Организовывать события для съемки или только фиксировать их? Восстанавливать факты или, может быть, инсценировать их? Отбирать явления жизни или показывать жизнь без разбора, потоком: пусть зритель сам высматривает интересное, значительное, существенное? Споры о методе документального кино с каждым годом разгораются все ожесточеннее.

Где грань между информационной хроникой и образной публицистикой и в чем различие между документальным и так называемым художественным (игровым) кино? И этот вопрос еще не решен киноведением с достаточной ясностью.

И у нас и за рубежом спорят о специфике документального кино, опираясь на опыт Йориса Ивенса и Романа Кармена, Торндайков и Грирсона, английского «свободного кино» и польской «черной серии», Жана Руша и Лайонела Рогозина, внимательно изучая то новое, что вносят все эти столь различные мастера в практику кинодокументализма.

Спорят, но редко, слишком редко вспоминают имя человека, который лет тридцать-сорок назад напряженно думал обо всем этом, и если не нашел все ответы, то все вопросы поставил остро и точно.

Имя его — Дзига Вертов.

Уложить своего младшего брата на землю, дать ему в руки старенький киноаппарат и заставить вертеть ручку с наивозможнейшей быстротой, а самому прыгать на аппарат с высоты второго этажа, чтобы потом изучать выражение решимости и испуга, восторга и озорства на своем лице, запечатленном на кинопленке... Это — юный Вертов, экспериментатор, исследователь выразительных средств кино, а по мнению недругов, штукарь, формалист и чуть ли не маньяк. Вертов — автор «Киноглаза» и «Человека с киноаппаратом», фильмов, переполненных многократными экспозициями, странными ракурсами, неожиданными монтажными стыками, обратными, замедленными и убыстренными съемками и прочими трюками, которыми столь богата кинематографическая техника.

Накинув единственную свою кожаную куртку на плечи окоченевшей за монтажным столом жены, всю ночь резать и клеить хроникальные ленты, несмотря на усталость, несмотря на сырость и мрак подвала, полного круглых жестяных коробок и наглых крыс, несмотря на пятна, «дождь», полосы и другие изъяны старой, еще дореволюционной кинопленки, чтобы утром свезти в «Правду» к Михаилу Кольцову очередной выпуск «КинОправды»... Это Вертов — хроникер, журналист экрана, пропагандист всего нового, что рождает жизнь молодой Советской страны. Вертов — автор журналов «Кинонеделя» и «Киноправда», дававших правдивую и оперативную информацию и с фронтов гражданской войны и со строек восстановительного периода.

Два Вертова? Два обличья одного кинематографиста, два противоположных метода одного мастера, то трактовавшего действительность с поистине головокружительной смелостью, то скрупулезно и скромно следовавшего за ней?

Нет, не два лица, не два метода, не два художника, а один неукротимый Дзига Вертов, влюбленный в жизнь и в киноискусство, свято верящий в художественную силу жизненной правды и в бесконечные выразительные возможности кинокамеры и монтажа. Потому что свои наилучшие творческие победы Дзига Вертов одержал именно тогда, когда ему удавалось совместить документальную правдивость с кинематографической изобретательностью, иначе говоря — опоэтизировать жизнь. «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Три песни о Ленине» — лучшие фильмы Вертова, сочетающие правдивость и простоту с революционным пафосом, с поэтическим вдохновением.

В них, в этих фильмах, заключено большинство приемов современного документализма. И это ставит имя Вертова в один ряд с самыми громкими именами классиков киноискусства. И это делает творческий опыт Вертова неумирающим и плодотворным.

И это делает книгу о творчестве Дзиги Вертова* актуальной, порой злободневной, словно она написана не о фильмах тридцати-сорокалетней давности, а о творческих проблемах современного кинодокументализма.

Н. П. Абрамов написал свою книгу с большой любовью к Вертову и к киноискусству. Он правильно сосредоточил основное внимание на трех лучших фильмах — «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» и «Три песни о Ленине», проследил процесс их создания от замысла до выхода на экран, разобрал основные творческие приемы, описал лучшие эпизоды, сформулировал важнейшие идеи.

Однако в оценку этих произведений исследователь не внес существенных изменений. В предыдущих ки-

* Н. П. Абрамов, Дзига Вертов, М., Изд-во АН СССР, 1962.

новедческих работах (Н. Лебедева, И. Копалина, в трехтомнике Института истории искусств) они оценивались примерно так же.

Значительно больше нового содержит глава, посвященная «Ленинским киноправдам», в которой Н. Абрамов дает подробное описание всех двадцати выпусков замечательного журнала, и особенно раздел, посвященный «Симфонии Донбасса», где автору удалось, не скрывая и не преуменьшая недочетов этой звуковой картины, показать ее глубокую содержательность, ее новаторскую форму, ее непреходящее значение для развития не только документального, но и художественного кино.

Соглашаясь с общей — верной и аргументированной — оценкой Н. Абрамовым творчества Вертова, хочется поспорить с ним по некоторым частным вопросам.

Во-первых, о теоретических воззрениях раннего Вертова, выраженных им в так называемых манифестах «Мы», «Киноки. Переворот» и других, опубликованных в 1922—1926 годах в журналах «Кинофот», «Леф» и в газете «Кино». Большинство исследователей творчества Вертова придавало этим юношеским документам, сочетавшим поэзию с эпатажем, слишком большое значение, увлекаясь опровержением скороспелых, крайних, излишне резких, категорических утверждений молодого режиссера и забывая о его творческой практике да и о духе времени — времени Пролеткульта, левого фронта, центра конструктивистов и других противоречивых направлений, отчетливо видевших, п р о т и в к о г о они борются, но не совсем ясно представлявших себе, в о и м я ч е г о, за что и какими средствами. Мне кажется, что Н. Абрамов впадает в обратную крайность, бегло скользнув по этим интереснейшим документам и процитировав из них лишь те места, которые не вызывают особых возражений даже теперь. Такой выбор цитат следует объяснить желанием сохранить в первую очередь то положительное, верное из всего, что придумал и написал Вертов. Но при этом сглаживаются несомненные противоречия сложных явлений и образ Вертова предстает в идеализированных, «рафаэлевских» тонах.

Абрамов ясно понимает и прямо пишет, что крайность воззрений Вертова обусловлена его ненавистью к буржуазному кино, обывательским вкусам, мещанской идеологии. Именно это обязывало автора книги показать издержки борьбы, которую вели молодые «левые» художники, причислявшие к буржуазному дурману и классические произведения и даже целые искусства, как, например, театр (Эйзенштейн) и художественное, игровое кино (Вертов).

Любя художника, стремясь сделать общим достоянием его достижения и победы, Абрамов не удержался от соблазна или умолчать о его ошибках и поражениях, или сказать о них кратко, невнятно.

Стремлением сгладить противоречия творчества Вертова следует объяснить и то достойное сожаления обстоятельство, что Н. Абрамов ничего не говорит о влиянии культа личности Сталина, ярко сказавшемся на последней полнометражной картине Вертова «Колыбельная». Бегло описав несколько эпизодов из этого фильма и упомянув о повторении прежних приемов и об ослабленности, вялости драматургии (правильнее было бы сказать — композиции!) фильма, Н. Абрамов умалчивает о том, что главным действующим лицом «Колыбельной» был Сталин, неумеренно и слащаво превозносимый.

Умолчав об этом, Н. Абрамов стал в тупик перед объяснением глубочайшего творческого кризиса, пережитого Вертовым в последние семнадцать лет своей жизни. Вот что написано в книге:

«После «Колыбельной» Д. Вертов выпустил ряд документальных фильмов: «Серго Орджоникидзе» (совместно с Я. Блиохом) в 1938 г. и «Три героини», посвященный перелету трех отважных советских летчиц на Дальний Восток.

Во время Отечественной войны Дзига Вертов создал ряд тематических выпусков, смонтированных из фронтовых кинохроник, и полнометражный фильм «Тебе, фронт», оказавшийся неудачным и не увидевший экрана.

После окончания Отечественной войны Дзига Вертов работал на Центральной студии хроникально-документальных фильмов над выпусками киножурналов».

И это все!

Согласитесь, Николай Павлович, что такая скороговорка была бы уместной в энциклопедической заметке или в фильмографической справке, а в подробной, подлинно научной книге выглядит странно.

А за этими тремя скупыми абзацами книги скрывается трагедия художника, попытавшегося вопреки своим убеждениям и своему творческому методу сделать слащавый мадригал строгими и чистыми средствами документального кино. Эта попытка, конечно, не удалась. В «Колыбельной» хороши лишь первые две части, все же остальное испорчено фальшью, ложным пафосом.

Трагично и то, что после «Колыбельной» Вертов был лишен возможности создавать публицистические фильмы и обречен монтировать небольшие очерки и хроникальные журналы.

Трагично и то творческое горение, которое Вертов не мог проявить в создании фильмов и поверял бумаге: его дневниковые записи полны интереснейших планов, замыслов, набросков, которым не суждено было осуществиться.

Вертова никогда не покидало стремление к новаторству, к большим, поэтическим формам, к масштаб-

ной современной тематике. Ведь скромный фильм о летчицах В. Гризодубовой, П. Осипенко и М. Расковой, который только назван в книге, был лишь частью замысленной Вертовым «галереи кинопортретов», лишь ступенькой на пути к решению огромной задачи — созданию образа героя современности средствами документального кино. Вертов не сдавался, он мечтал о великих свершениях!

Литературное наследие Вертова (как раннего периода 1922—1926 годов, так и позднего — сороковые годы) не нашло достаточного освещения в книге, что и является самым серьезным ее недостатком.

Хотелось бы также прочесть более подробный анализ творческих связей Вертова с мастерами художественного кино и с Эсфирью Шуб, испытавшей несомненное плодотворное влияние «киноков», позволившее ей изобрести так называемый «перемонтажный фильм», то есть принцип переосмысления, перетрактовки документального материала. Хотелось бы увидеть более отчетливые характеристики ближайших соратников Вертова — Михаила Кауфмана (автора интереснейшей «Весны»), Ильи Копалина (ставшего ведущим деятелем современного документализма), Елизаветы Свиловой и других. Хотелось бы также более подробного и полного анализа того несомненного и признанного во всем мире влияния, которое оказал Вертов на Ивенса, Грирсона и других крупнейших кинодокументалистов Запада. Интересно было бы также установить степень влияния Вертова на современных представителей так называемой «киноправды» и подчеркнуть, что, в отличие от Жана Руша или режиссеров «нью-йоркской школы», Вертов никогда не отказывался от трактовки фактов, от их отбора и идейного акцентирования. Такому знатоку зарубежного кино, как Абрамов, последняя задача была бы особенно близка и интересна.

Я понимаю, что перечисление того, чего недостает в книге, не лучший из приемов критики, но полнота, обстоятельность и аргументированность первых глав книги Н. Абрамова заставляют пожалеть о торопливости и конспективности последних. Перечисленные мною да и еще многие проблемы творчества Вертова ждут своих исследователей. Надо надеяться, что для второго издания Н. Абрамов расширит и дополнит свою интересную книгу.

О Вертове писали много и всегда страстно. Страстно нападали на него его бывшие единомышленники Н. Лебедев, В. Шкловский, В. Ерофеев. Страстно поддерживал Вертова Маяковский, считавший неистового документалиста «своим», «лефовцем». И даже в очень смешных строках Ильфа и Петрова, изобразивших Вертова в виде кинорежиссера под фамилией Крайних-Взглядов, была полемическая страсть.

Н. П. Абрамов доказал, что о Вертове можно писать не только страстно, но и научно, серьезно. И я уверен, что сложная, противоречивая, трагическая и все же овеянная творческим оптимизмом фигура замечательного советского кинорежиссера, подлинного отца и родоначальника поэтической кинопублицистики, послужит объектом еще многих киноведческих работ, и серьезных и страстных одновременно.

Р. ЮРЕНЕВ

Кинопроизводство сегодня

Кинопроизводство. Это слово сразу вводит нас в сложный мир киностудий, где тесно переплетены искусство, техника, технология, экономика и организация производства.

За последние годы производство фильмов претерпело существенные изменения. Увеличилось количество выпускаемых фильмов, появились новые виды кинематографа: кинопанорама, широкий экран, широкоформатное кино, кругорама, усовершенствована материально-техническая база киностудий, вырос новый мощный отряд киноработников на центральных студиях и особенно на студиях национальных республик.

Повышение требований к идейно-художественному и техническому качеству фильмов с особой остротой ставит сейчас вопрос о необходимости глубокого и всестороннего освещения в печати проблем как киноискусства, так и кинопроизводства.

Авторы сценариев, режиссеры, операторы, художники и другие работники съемочных групп должны знать не только теорию и практику киноискусства, но технику и технологию производства фильмов.

Техника обогащает киноискусство все новыми и новыми изобразительными средствами: свет, цвет, звук, различные методы комбинированных съемок, съемка с движения и т. д. И для того чтобы снять фильм, его создатели должны знать и использовать все это многообразие выразительных средств.

Издательством «Искусство» за последние годы выпущено немало интересных работ как советских авторов, так и зарубежных, посвященных различным вопросам киноискусства. Ряд книг вышел и по вопросам кинотехники.

Книга Б. Н. Коноплева * и обобщает огромный опыт производственной работы киностудий.

В начале книги дается краткая характеристика видов кинофильмов, их классификация по ряду признаков. Это дает возможность читателю уяснить различия в организации производства художественных, хроникально-документальных, научно-популярных, телевизионных, любительских кинофильмов. Интересно сжатое изложение особенностей различных систем широкоэкранных, широкоформатных и панорамных фильмов. Это значительно увеличивает кругозор читателей в области техники кино.

Б. Коноплев подробно освещает производственную структуру киностудии. Он показывает, как в зависимости от специализации студии, то есть от характера фильмов, выпускаемых ею, меняется состав производственных звеньев, цехов и участков, изменяется и структура управления киностудии. Особо говорит он об организационно-производственной структуре киностудии художественных фильмов. Читатель может ознакомиться также с особенностями производства и управления на киностудиях хроникально-документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов.

Совершенно закономерно, что большое внимание уделяется автором основному творческо-производственному звену киностудии — съемочной группе. Он подробно освещает существо ее работы, права и обязанности ее основного состава, взаимоотношения съемочной группы с цехами технической базы.

Значительная часть книги посвящена организации процесса создания художественного фильма — от написания литературного сценария и организации подготовки к производству до сдачи законченной картины.

Подробно рассматривает автор разработку постановочного проекта фильма, рекомендованную «Справочником по производству фильмов» и получившую реализацию в практической деятельности съемочных групп. И это очень правильно. Ведь постановочный проект, включающий совокупность творческо-производственных разработок (экспликации, эскизы, съемочные карты, зарисовки и т. п.), имеет большое значение для рационализации съемочного процесса и сокращения сроков производства. Коллективная работа основного творческого ядра — съемочной группы — над постановочным проектом дает возможность решить многие творческие, технические и организационные задачи до начала производственного процесса, позволяет довести замыслы режиссера, оператора, художника, звукооператора до каждого члена съемочного коллектива, до каждого исполнителя.

Ознакомление широких слоев кинематографистов с четкой технологической регламентацией съемочного процесса и монтажно-тонировочных работ будет способствовать повышению уровня организации и культуры производства.

Получили освещение в книге и различные методы комбинированных съемок, расширяющих изобразительные средства кино, упрощающих и удешевляющих процесс производства фильма.

Больше половины книги отводится автором для характеристики технологических процессов в цехах технической базы киностудии. Подробно и со знанием дела рассматривает он структуру, технологическую схему обслуживания, формы связи съемочной группы с цехами киностудии. Если учесть, что освещение работы цехов сделано на основе обобщения отечественного и зарубежного развития техники кинематографии, то ценность работы становится очевидной.

В книге показывается, что производство фильмов на киностудии осуществляется на базе непрерывного совершенствования техники, технологии и организации производства.

Громадные достижения науки и передовой опыт во всех отраслях — в химии, электронике, механике, автоматике — обогащают кинематографию новыми выразительными средствами. Под этим углом зрения автор рассматривает применение телевизионной техники в кино, элементы автоматизации в технике, обслуживающей съемочный процесс (дистанционное управление осветительными приборами, элементы автоматики в обработке пленки), и применение пластических масс в постройке декорации и отделочных работах.

Автором обобщен значительный опыт, накопленный в этой области на киностудиях страны, показана серьезная научная работа, проводимая киностудиями совместно с Научно-исследовательским кинофотоинститутом (НИКФИ).

Большой интерес представляет краткий обзор методов организации производства кинофильмов за рубежом. Однако хотелось бы получить более широкую информацию о производстве фильмов в странах народной демократии.

Было бы полезно шире осветить вопросы экономики производства фильмов.

Книга Б. Н. Коноплева будет полезна работникам киностудий, студентам киновузов, которые могут использовать ее в качестве учебного пособия. Написанная доходчиво ясным, простым языком, богато иллюстрированная, эта работа Б. Н. Коноплева несомненно будет с интересом встречена многочисленными кинолюбительскими студиями и кинолюбителями.

Г. ГОРЮНОВА

---

* Б. Н. Коноплев, Производство кинофильмов, М., «Искусство», 1962.

Мемуары о недавнем

В числе верных ленинцев, трагически погибших от беззаконий при культе Сталина, Н. С. Хрущев назвал на XXII съезде КПСС Яна Эрнестовича Рудзутака.

Теперь, когда восстановлено доброе имя многих выдающихся деятелей партии и государства, ставших жертвами репрессий в те годы, мы испытываем большой интерес к подробностям их деятельности, к живым чертам их человеческого облика. Эти люди отдавали себя революции и социалистическому строительству целиком, и их личные пристрастия и вкусы, выражая индивидуальность каждого из них, в то же время оказываются драгоценными штрихами, дополняющими картину эпохи.

Я. Э. Рудзутак страстно любил кинематографию. Эта любовь проявлялась поначалу в часы досуга, а потом Ян Эрнестович стал совмещать огромную работу на постах заместителя председателя Совнаркома и народного комиссара рабоче-крестьянской инспекции с деятельностью председателя Госкинокомитета.

Мы пригласили в редакцию людей, близко знавших Яна Эрнестовича Рудзутака: Л. И. Абели — его племянницу, в прошлом солистку оперной студии Большого театра, кинооператора Центральной студии документальных фильмов М. М. Глидера и народного артиста СССР И. С. Козловского. Ниже публикуются их рассказы.

Л. АБЕЛИ

Я. Э. Рудзутак — кинематографист

Ян Эрнестович начал увлекаться кино примерно с 1925 года. К этому времени относятся его первые любительские киносъемки. К фотографии же он пристрастился с детских лет.

Но вообще правильнее будет сказать, что с детских лет он увлекался искусством во всех его видах. В детстве Ян Эрнестович был деревенским пастухом, потом удрал в город и жил в семье моих родителей. Он работал и учился. Тогда-то он и познакомился с революционерами. Его в то время особенно увлекал театр, а денег на билеты не было. Сами понимаете, как малодоступны тогда были для рабочего человека театры. И Ян Эрнестович нанялся в Рижский оперный театр рабочим, чтобы смотреть спектакли из-за кулис. Дома говорили, что с Яном сладу нет, вечно он пропадает в театре.

А в это же время подпольщики давали ему для распространения прокламации, использовали его в качестве связного. Был он тогда пятнадцатилетним мальчишкой. Позже, уже став профессиональным революционером, он говорил моему отцу, что не может смотреть, как одним людям доступен театр, а другие лишены этой радости. В 1905 году Ян Эрнестович вступил в партию, а в 1907 году рижская организация направила его в Виндаву. Там его арестовали и приговорили к десяти годам каторги.

Много позже Вс. И. Пудовкин как-то спросил Рудзутака:

— Вы, Ян Эрнестович, наверное, заинтересовались театром после тюрьмы?

Ведь Ян Эрнестович провел в тюрьме и на каторге десять лет. Не помню, что ответил он на вопрос Пудовкина, но интерес к искусству возник у него гораздо раньше.

В советское время, даже в первые, самые трудные годы, Ян Эрнестович находил время для кино и театра. Эту его любовь к искусству знали и ценили В. И. Ленин, М. И. Калинин, А. В. Луначарский, и они часто подшучивали над его страстью. Рудзутак не пропускал ни одного нового спектакля, и Луначарский как-то сказал ему: «Ты, Ян, хлеб у меня отбиваешь». Они очень дружили, Ян Эрнестович и Луначарский, особенно в последние годы.

Любовь к искусству я помню у многих известных деятелей партии, с которыми мне приходилось тогда встречаться, но Ян Эрнестович даже их удивлял своей большой увлеченностью. Яну Эрнестовичу до всего было дело, он интересовался всем новым в ис-

кусстве, читал множество журналов по искусству на русском и иностранных языках (он знал английский, немецкий и французский), рисовал, фотографировал, часто беседовал с деятелями искусства и помогал им.

Но самым большим его увлечением было все-таки кино. Он имел кинокамеру и снял много любительских фильмов. Ян Эрнестович часто вспоминал о словах Владимира Ильича (еще тогда, когда Рудзутак снимал фотоаппаратом):

— Что же ты снимаешь мертвую природу, ты снимай живую природу.— После этого у Яна Эрнестовича и появился киноаппарат.

Что же снимал Ян Эрнестович? Буквально все: «живую природу», как советовал ему Ленин, жанровые сценки во время своих поездок и отдыха, маленькие шуточные сюжеты. Эти сюжеты он выдумывал сам, а «актерами» были М. И. Калинин, Э. П. Берзин, Эрнест Апога и другие его товарищи. «Это сотрудники моей студии»,— говорил про них Ян Эрнестович. Играл он и сам: однажды он очень смешно изображал женщину с ребенком, другой раз — пьяного буяна.

Как-то зимой 1925 года М. И. Калинин пригласил Яна Эрнестовича прогуляться по Москве. Пошли с ними кинооператор Михаил Моисеевич Глидер, Варя — близкий друг Яна Эрнестовича — и я. (Обо мне Михаил Иванович вспомнил, надевая варежки, которые я ему связала ко дню рождения.) Мы отправились на Сухаревку, где жил секретарь Михаила Ивановича. На Сухаревском базаре Михаил Иванович купил семечек и, как всегда, не взял сдачу. Крестьянка ему крикнула, что он забыл взять деньги. Вездесущие ребята узнали его: «Так это сам Калинин!» Здесь уж не одна старушка, торговавшая семечками, побежала за Михаилом Ивановичем, говоря: «Родимый ты наш, на, возьми еще подсолнушков задаром».

Вся эта сценка была снята Яном Эрнестовичем на кинопленку, она вошла в его фильм «Сухаревский базар». Вс. И. Пудовкин, с которым Ян Эрнестович часто советовался и обсуждал свои кинематографические дела, очень и очень похвалил его за умение видеть интересное в жизни и с любовью воплотить это интересное на экране.

Глядя маленькие кинокомедии Рудзутака, Пудовкин хохотал до упаду, и Эйзенштейн тоже. Оба они находили, что у Рудзутака настоящий талант. Я помню, что Эйзенштейн внимательно прислушивался к мнению Яна Эрнестовича о своих картинах. Кстати, Ян Эрнестович снимал и С. М. Эйзенштейна, и я еще, может быть, сумею найти эти кадры.

Вот сюжет еще одного фильма Яна Эрнестовича, который нравился Эйзенштейну. Это латышская сказка про одного молодого человека, очень скромного, который никак не может признаться девушке в любви. Эту роль под режиссурой Яна Эрнестовича играл Эрнест Апога. (Он впоследствии был арестован вместе с Яном Эрнестовичем.)

Эпизоды этого фильма снимались в подмосковной деревне, куда приехали Рудзутак, Калинин, Берзин. Крестьяне этой деревни ждали киноартистов, им должны были показать какой-то фильм. Когда все мы приехали туда, никто не мог подумать, что это члены правительства.

Увидев Михаила Ивановича, многие подходили и спрашивали, не Калинин ли это. «Нет, это артист»,— невозмутимо отвечал Рудзутак. После съемок Михаил Иванович предложил: «А не заделаться ли мне киноартистом, уж очень интересно получается?»

К сожалению, сохранившаяся пленка дошла до нас в очень плохом состоянии. У меня есть кадры из кинолент, на которых с трудом можно узнать Калинина, Берзина.

В 1925 году Рудзутак снимал в Новом Афоне Анри Барбюса, который в то время ездил с женой по Кавказу. На некоторых кадрах с Барбюсом запечатлен С. М. Киров. Очень интересные кадры были сняты в Сванетии. И Эйзенштейн и Пудовкин (у Рудзутака бывали и другие мастера кино, в том числе А. Довженко, Э. Тиссэ, но эти два режиссера были особенно близки ему), говорили, что материал снят на высоком профессиональном уровне и представляет большой познавательный интерес.

Само собой разумеется, что Ян Эрнестович горячо интересовался новыми фильмами — в первую очередь, конечно, советскими, но и зарубежными тоже. На даче у него был большой экран и проекционный аппарат. Картины он показывал сам. И даже в его кремлевской квартире был киноэкран, и друзья так и говорили — пойдем в кино к Яну Эрнестовичу. Приходили Куйбышев, Енукидзе, Орджоникидзе.

Любимой картиной Яна Эрнестовича был «Броненосец «Потемкин». Из иностранных мастеров кино он высоко ценил Чарли Чаплина, Мери Пикфорд. Еще он очень любил американского актера Лона Чанея, о котором недавно был снят фильм «Человек с тысячью лиц».

Очень дружил Ян Эрнестович с талантливой киноактрисой Софьей Петровной Яковлевой и смеясь называл ее «Дуней Пикфорд» (после фильма «Морока», где Софья Петровна прекрасно сыграла крестьянскую девушку). Она великолепно владела гримом, и Ян Эрнестович сравнивал ее в этом отношении с Шаляпиным. Как-то прочитав про Лона Чанея, Ян Эрнестович сказал Яковлевой: «Соня, я все читаю об американских «звездах», но думаю, что у нас могут быть свои советские «звезды», и вот тебе задание: пойди в Музей востоковедения, изучи лица женщин разных народностей и сделай их гримы —

изобрази их. Почему американский актер может изображать столько лиц, а советский не может?» Она прекрасно справилась с этим заданием — снимки гримов были напечатаны, кажется, в «Огоньке», а потом были отправлены на выставку киногримов в Голландию.

Ян Эрнестович очень много работал, но не пропускал ни одного события в мире искусств. Он увлекался и музыкой. Дома у него было очень много записей симфонической музыки, в том числе все девять симфоний Бетховена. Даже из Радиокомитета приходили просить у него записи для передач в эфир. Рудзутак не пропускал ни одного интересного симфонического концерта, ни одного выступления зарубежных дирижеров.

Постоянно бывал Ян Эрнестович в театрах — бывшем Корша, Малом, в оперной студии имени К. С. Станиславского и других. В оперетте он любил Татьяну Бах. У него постоянно бывали В. Качалов, И. Москвин, М. Блюменталь-Тамарина. В оперу Ян Эрнестович зачастил, когда появились И. Козловский и С. Лемешев, М. Рейзен, В. Барсова.

Как-то М. Горький у нас дома рассказывал о своем впечатлении от концерта Ирмы Яунзем. «Это моя любимица»,— говорил он. На это Ян Эрнестович возразил: «Почему только ваша, может быть, и моя. Она ведь моя землячка».

Деятели искусства часто обращались к Яну Эрнестовичу со своими нуждами. Сначала к нему шли как к любителю, к энтузиасту, а уж потом, в 1929 году, правительство назначило его председателем Госкинокомитета. Но и тогда он оставался первым заместителем председателя Совнаркома и народным комиссаром рабоче-крестьянской инспекции. Занимая все



Портрет Л. И. Абели. Карандашный рисунок Я. Э. Рудзутака. 1926

эти должности, он еще участвовал как фотолюбитель в выставке, посвященной пятнадцатилетию советского изобразительного искусства.

Любя советское кино и горячо интересуясь им, Ян Эрнестович много думал об искусстве киноактера. Он часто советовал искать актеров для кино в самодеятельности.

Я. Э. Рудзутак читал сценарии, встречался с режиссерами и актерами, вникал во все мелочи жизни советского кино, снимал сам, фотографировал, рисовал — и всему этому отдавался целиком, так же как и своим государственным и партийным обязанностям.

Меня спрашивают: какой стиль в кино он любил? На это я могу ответить его собственными словами: народный.

М. ГЛИДЕР

Наш первый кинолюбитель

Всегда с большой благодарностью, с теплым чувством вспоминаю я о встречах с Яном Эрнестовичем Рудзутаком, общение с ним удивительно радовало и духовно обогащало.

Впервые мне пришлось встретиться с ним в середине двадцатых годов. Я тогда работал киномехаником в Московском управлении ВУФКУ и, кроме того, снимал хронику для киножурнала «Советская Украина».

Однажды мне довелось проверять исправность киноаппаратуры на квартире Я. Э. Рудзутака. Помню, пока я возился с аппаратурой, Ян Эрнестович не отходил от меня, обо всем расспрашивал, буквально влезал в каждый винтик. Так состоялось наше первое знакомство, которому суждено было продлиться много лет.

Ян Эрнестович записал мой номер телефона, и через короткое время раздался звонок: «Миша, приезжай». С тех пор мне довелось часто бывать у него.

Однажды я привез ему копию только что законченной А. П. Довженко «Земли». Об этом фильме было тогда много споров и разных суждений. На Рудзутака картина произвела огромное впечатление, он сказал после просмотра, что очень хотел бы встретиться с автором, поговорить с ним. Я обещал устроить эту встречу, как только Александр Петрович приедет в Москву. Я был хорошо знаком с Довженко, почитал его больше, чем отца родного. И мне

очень хотелось, чтобы встретились и познакомились эти два замечательных человека, которых я так любил.

Как-то раз приезжаю к Яну Эрнестовичу, у него приготовлены для просмотра фильмы А. П. Довженко «Сумка дипкурьера», «Звенигора», «Арсенал». Рудзутак был человек необычайно общительный, любил делиться впечатлениями, каждую свою радость стремился разделить с друзьями. Обычно у него на просмотрах собиралось много народу. А тут против обыкновения он был один. Просмотр продолжался чуть не до рассвета. В перерывах между картинами Ян Эрнестович вставал с места, взволнованно ходил по комнате, что-то обдумывал, делал какие-то записи в своем блокноте.

К тому времени в Украинском постпредстве в Колпачном переулке был оборудован прекрасный кинозал, и по четвергам устраивались просмотры, которые посещали члены ЦК партии и Политбюро. И вот в один из четвергов появился А. П. Довженко. Я заранее сообщил об этом Яну Эрнестовичу, и тот приехал до начала сеанса. Они довольно долго говорили о чем-то наедине, потом вышли оба очень довольные, улыбающиеся. Когда в ближайшую субботу я появился у Рудзутака, он обнял меня за плечи и сказал: «Миша, я очень доволен, очень благодарен тебе, что ты устроил эту встречу. Какой это замечательный человек. Если бы у нас в кинематографии было побольше таких людей!»

Ян Эрнестович близко принимал к сердцу все кинематографические дела. Он по-детски радовался, когда случалось посмотреть хорошую картину, и очень огорчался, если картина была посредственной, слабой. Он говорил о том, что киноработники должны глубже наблюдать жизнь, не раз выражал желание, чтобы писатели побольше писали для кино! «Мы живем в такое бурное, замечательное время,— говорил он.—Такое полное переустройство жизни идет. Если они ищут конфликтов, сколько их здесь...» Я тогда еще не очень разбирался в искусствоведческих терминах, спросил, какие конфликты он имеет в виду, и он ответил: «Столкновения старого с новым; сколько тут драматизма, сколько материала для писателей и кинематографистов!..»

Ян Эрнестович проявлял большой интерес и к вопросам кинотехники. Это было время, когда молодая Советская страна переживала большие экономические трудности. Помню, как он радовался, когда Одесский завод КИНАП вместо большой лампы накаливания приспособил к проекционному аппарату маленькую двенадцативольтовую лампочку, которая могла работать от динамо или аккумулятора.

Естественно, что такому страстному любителю кино, каким был Рудзутак, хотелось научиться снимать самому. Он приобрел узкопленочный аппарат. Я очень горжусь тем, что свои первые съемки он сделал под моим руководством. Ученик он был на редкость способный, ведь до этого он уже был превосходным фотографом, увлекался цветной фотографией, которая была тогда редкой новинкой. У него было много цветных диапозитивов, он снял великолепный портрет своей любимой племянницы Лили, который сделал бы честь любому фотохудожнику-профессионалу.

Я. Э. Рудзутак со съемочным аппаратом (из киносъемок М. Глидера 1936 года)



Я. Э. Рудзутак демонстрирует снятые им фильмы (из киносъемок М. Глидера 1936 года)

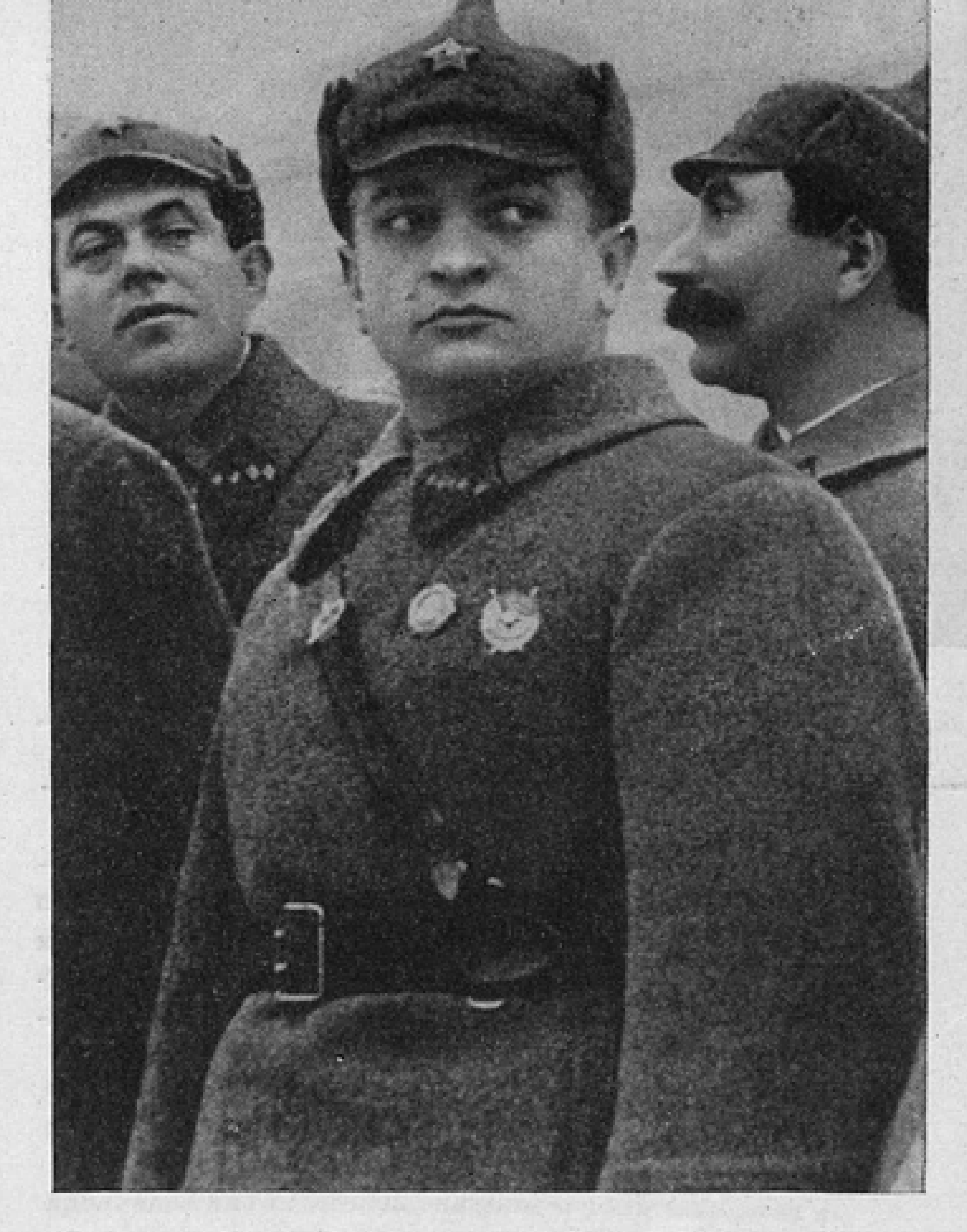


Первые съемки Яна Эрнестовича были сделаны в дачной местности, где он жил. Мы пошли гулять, захватив с собой камеру, и по дороге снимали все, что казалось интересным. Прошла крестьянка, таща на себе огромный бидон с молоком. Сняв ее, Ян Эрнестович заметил: «Пройдет время, все у нас будет по-другому, в помощь людям на поля придут машины, женщинам не придется таскать такие тяжести». Снятый материал проявляли тут же в маленькой фотолаборатории, оборудованной на даче. Ян Эрнестович очень любил возиться в лаборатории, облачался для этого в большой клеенчатый фартук.

Я уже упомянул о том, что Рудзутак был человек очень общительный и гостеприимный. Свой досуг он непременно проводил в обществе друзей. В выходные дни к нему на дачу съезжалось много народу, за стол садилось человек двадцать — двадцать пять, а то и больше. Хозяин сам ухаживал за гостями, угощал. Атмосфера была самая дружеская, непринужденная. Ян Эрнестович очень любил, чтобы от дружеской встречи осталась память. Я сделал множество фотографий, на которых Ян Эрнестович был запечатлен в кругу родных, друзей, соратников.

Он очень любил бродить с камерой по окрестностям, снимать пейзажи, сценки крестьянской жизни. Нередко колхозники подходили, здоровались, спрашивали совета, обращались с просьбами. А иногда он оказывал помощь, не дожидаясь просьб. Однажды, во время такой прогулки в жаркий день он отдал свою рубашку деревенскому мальчишке, у которого сквозь дырки просвечивало тело. Мальчуган сначала не поверил своему счастью (ведь в те годы мануфактура была чуть не на вес золота), степенно прошел несколько шагов, потом с криком: «Дяденька, спасибо!» — припустился бегом, размахивая драгоценным подарком. Крестьяне настолько привыкли к этому большому человеку с аппаратом, что, видя, как он снимает, продолжали заниматься своим делом. Так было сделано немало интересных киносъемок. Иногда Рудзутак устраивал на открытом воздухе просмотр своих фильмов для крестьян. Во время просмотра многие узнавали себя, раздавались возгласы: «Иван, смотрите, Иван, а это ты, Степан! А вон Дашка пошла!» Много было удовольствия и смеха. Ян Эрнестович давал объяснения, рассказывал, что недалеко время, когда техника придет на поля, облегчит крестьянский труд, сделает его более производительным.

Ян Эрнестович не делал разницы в обращении со своими товарищами, государственными деятелями, и «простыми людьми», к тем и другим был одинаково внимателен и со всеми приветлив. В моем представлении он остался образцом истинного демократа, настоящего коммуниста. Когда, по ложному обвинению, Рудзутак был арестован и объявлен врагом народа, у меня остались некоторые принадлежавшие ему вещи: монохром для фотоаппарата, записная книжечка, кассета от «Лейки», коробочка для кассет. Долгие годы я прятал эти вещи как память о встречах с замечательным человеком и лишь недавно передал эти дорогие реликвии родным Рудзутака.



И. Э. Якир, М. Н. Тухачевский и С. М. Буденный (из кинохроники, снятой Я. Э. Рудзутаком в 1932 году)

В последние годы жизни почти весь свой небольшой досуг государственного деятеля Ян Эрнестович отдавал кинолюбительству.

С нетерпением ждал выходного дня, когда займется киноделами, говорил, что испытывает огромное удовольствие, когда видит на экране снятый им материал.

Он читал специальную литературу, попросил меня через моего приятеля Михаила Слуцкого, учившегося тогда во ВГИКе, доставать ему лекции по композиции кадра.

Мои воспоминания о Яне Эрнестовиче Рудзутаке мне хочется закончить рассказом о том, как серьезно относился он к кинолюбительству, предсказывал его дальнейшее массовое развитие в нашей стране еще в те годы, когда оно было доступно лишь очень немногим и считалось чем-то вроде дорогой прихоти.



Из киносъемок М. Глидера. Слева направо: Э. П. Берзин, М. И. Калинин, Я. Э. Рудзутак, Л. И. Абели. 1926

Он любил помечтать, что с развитием промышленности появится более легкая и портативная съемочная аппаратура и тогда она станет доступной отдельным гражданам. «Вот увидишь, когда мы немного подрастем в культурном отношении и наша промышленность станет на ноги, мы будем много внимания уделять таким культурным занятиям». — «Каким?» — не сразу понял я.

«Кинолюбительству. Ты представляешь себе, как это хорошо будет, когда приобретение съемочного аппарата станет доступно отдельным гражданам и снимать фильм сможет любой трудящийся. Какой это будет чудесный культурный досуг! Я думаю, что, получив такие возможности, многие люди уже не захотят тратить свое свободное время на пьянство и карточную игру».

Оправдалось прозорливое предсказание Я. Э. Рудзутака, первого советского кинолюбителя. Кинолюбительство приняло в нашей стране массовый характер, стало доступно самым широким слоям населения. С каждым годом растет число любительских киностудий.

Десятки тысяч советских людей— научные работники, деятели искусств, рабочие, колхозники, студенты — отдают свой досуг любительскому кино, одним из первых энтузиастов которого был выдающийся государственный деятель и обаятельный человек Ян Эрнестович Рудзутак.

И. КОЗЛОВСКИЙ

Рассказать о нем народу

Дивная судьба этого человека — Бутырская тюрьма, каторга при царизме, блестящий государственный деятель Советской власти...

Молчалив, сдержан и скорее сумрачен на вид, но ведомо, как он любил искусство, как разбирался в вокальном мастерстве. В частности, свою племянницу, талантливую Лилию Абели, убедил он учиться в музыкальной студии при Большом театре...

Он любил жизнь в ее многогранности, в ее цветении. Любил кино, процесс его творчества. Сам снимал фильмы. Вся советская кинопромышленность была в сфере его деятельности, как заместителя председателя Совнаркома.

•

Вспоминаю. Пароход «Ян Рудзутак».

Гордо несла на нем вахту команда.

Поездка на нем в Пермь: льется чудная музыка, музицирует Роза Тельман — супруга вождя германского пролетариата. Как мы дивились красоте волжских просторов, певучести камских берегов! Эта поездка не исчезнет из памяти.

Но кто же он, чье имя носит этот пароход? Что он политический деятель начала нашего века — это известно. Но суть человеческой индивидуальности этого замечательного большевика-ленинца надо еще раскрыть и средствами искусства.

И, думается, теперь наш долг — воспеть этого человека поэтическим языком, возможно, и кинопроизведением. В искусстве существуют разные формы, через которые при сегодняшней технике можно о многом рассказать одновременно миллионам людей,— я имею в виду телевидение. Есть скульптура, живопись и другие виды искусств.

У нас есть все возможности многопланово, красочно рассказать о таких людях, как Ян Рудзутак.

Все знают фильмы «Депутат Балтики», «Чапаев», «Юность Максима». Все знают имена их создателей. Но вы не найдете в титрах имени человека, которому режиссеры «Ленфильма» подарили однажды золотые часы с надписью: «Автору всех наших фильмов».

Этим человеком был Адриан Иванович Пиотровский.

Более десяти лет проработал он на киностудии «Ленфильм».

Казалось, что Адриан Иванович знал все. Он читал лекции по истории театра и писал работы о его эстетике. Он превосходно знал античную литературу, свободно переводил и комментировал Плавта. Но больше всего он любил кино.

Все мы помним, как внимательно наблюдал Адриан Иванович за нашей работой. Лучшие произведения студии конца 20-х — начала 30-х годов создавались при самом активном его участии.

Часто он ругал нас. Реже хвалил. Но никогда его слова не были словами «вообще». Он всегда был предельно конкретным. Его советы были всегда деловыми, хотя порой выполнить их бывало нелегко.

Но зато, когда появлялись «Юность Максима» или «Крестьяне», «Чапаев» или «Депутат Балтики», когда фильм получал всенародное признание, нам становилось ясным замечательное умение Адриана Ивановича смотреть далеко вперед. И видеть не только самому, но уметь передать свою уверенность авторам фильма. Подробно мы писали об этом в 12-м номере журнала «Искусство кино» за прошлый год.

Протоколы и стенограммы заседаний сценарного отдела и Художественного совета «Ленфильма», обсуждений и дискуссий в Доме кино сохранили яркие по языку и глубокие по мысли выступления нашего друга и учителя.

Адриан Пиотровский написал несколько книг об искусстве кино. Не один десяток его статей, опубликованных в киножурналах и киногазетах, касаются не только фильмов 30-х годов. Его мысли воспринимаются и сейчас как вполне современные.

Взаимоотношения писателя и режиссера в кино, непримиримая идеологическая борьба советского и буржуазного киноискусства, природа искусства киноактера, проблема драмы и трагедии в кино, теснейшая связь советского киноискусства с жизнью народа, принципы партийности и народности советского кино — вот лишь некоторые проблемы, которые разрабатывал этот удивительный человек.

11 января 1935 года в дни празднования пятнадцатилетия советского кино Адриан Пиотровский вместе с Натаном Зархи, Эдуардом Тиссэ, Сергеем Эйзенштейном, Андреем Москвиным стал заслуженным деятелем искусств. Это единственный случай в истории нашей кинематографии, когда такое высокое звание присвоено лицу, непосредственно не писавшему сценарии, не ставившему фильмы, не стоявшему за съемочной камерой.

Он был из тех руководителей, которые тонко и проникновенно понимали значение и роль искусства в жизни общества, понимали природу и специфику искусства. Он умел творчески помочь художнику создать взволнованное произведение.

В 1937 году в период культа личности Сталина Адриан Пиотровский был арестован. Больше мы с ним не виделись.

Мы, старейшие «ленфильмовцы», ученики и друзья Адриана Ивановича, считаем сейчас своим долгом восстановить честное имя Адриана Пиотровского в истории советского кино.

Для этого, на наш взгляд, нужно сделать для начала две вещи:

1. Поставить имя Адриана Пиотровского в титрах тех фильмов, в создании которых он принимал самое активное участие: «Встречный», «Чапаев», «Великий гражданин», «Юность Максима», «Крестьяне», «Депутат Балтики», «Подруги», «Возвращение Максима», «Юность поэта», «Гроза», «Иудушка Головлев», «Петр I» и другие.

2. Поручить киностудии «Ленфильм» подготовить, а издательству «Искусство» издать избранные статьи А. Пиотровского о киноискусстве и воспоминания о нем людей, которым выпало счастье знать и работать с этим человеком.

Л. Арнштам, Б. Бабочкин, С. Герасимов, В. Горданов, Е. Еней, А. Зархи, А. Ивановский, Н. Коварский, Г. Козинцев, Л. Любашевский, Н. Суворов, Л. Трауберг, И. Хейфиц, И. Хмельницкий, Д. Шостакович, М. Шостак, Н. Черкасов, С. Юткевич



Опыт жизни, опыт искусства

Есть разные пристрастия. Один человек увлекается марками, другой любит подледный лов, третий занимается альпинизмом. Мне повезло — у артиста Николая Васильевича Сергеева редкое увлечение: он собирает различные издания «Слова о полку Игореве» и все, связанное с древним эпосом.

Вот новинка — исследование неспециалиста, но знатока военного дела: рассчитывая движение пешего войска, он устанавливает, где происходит битва, где был в плену Игорь. Еще одна книга: Николай Васильевич сравнивает перевод со старославянским оригиналом.

— Мне кажется, даже большой поэт не сможет в переводе сохранить красоту языка «Слова». По-старославянски оно звучит, как былина, ее надо читать вслух. Так ее, наверное, и пели почти тысячу лет назад. Я вообще люблю историю, особенно археологию. Было бы время и здоровье — с удовольствием побывал бы в экспедиции, на раскопках.

— Ну, у Николая Васильевича свои «раскопки», — вступает в беседу жена.

— Какие же?

— А розы? Он же розы разводит.

Кажется, круг увлечений расширяется. История, поэзия, садоводство... Мельком оглядываю стеллажи книг: архитектура, живопись, Тургенев, Чехов, Толстой, Федин. Вспоминаю героев Сергеева...

Роли артиста в кино — их более двадцати — запоминаются общим (хотя и всякий раз особым) рисунком. Суховатый, строгий, молчаливый и аскетичный человек, что называется, «в возрасте». Про таких еще говорят «ндравный». Социальное положение — пусть меня извинят за анкетную терминологию — тоже почти всегда определенно: из крестьян, из рабочих. У героев Сергеева жилистые, рабочие руки. Басманов в «Большой семье», старший Гусев в «Девяти днях одного года», Сугробин в «Битве в пути»... Они говорят редко и мало: видимо, это близко по характеру самому артисту. Но «договаривают» все глаза, походка, дар «думать на экране».

Уже потом, листая альбом с фотографиями Сергеева, я увидел, как крепкая театральная школа и десятилетия работы на сцене выработали особое внимание к пластической стороне образа. Раньше это была резкая и динамичная пластика «Синих блуз», острый рисунок персонажей классической комедии, строгие ритмы эпических постановок А. Попова на сцене ЦТСА. Сейчас зрителю бесконечно много говорит сутуловатость героев Сергеева, медленная собранность движений. Его персонажей принимаешь сердцем — как всегда, когда встречаешь людей, проживших трудовую нелегкую жизнь. Их любишь чуть грустной любовью. Мы часто слышим вокруг себя теплое «мой старик» — это про героев Сергеева.

И есть в них рядом с печалью старости, рядом с крепкой хваткой «несдающихся» особая черта: какая-то внутренняя интеллигентность. Интеллигентность души — явление более сложное, чем кладезь накопленных знаний.

В альбоме фотографий, который мы перелистываем, я встречаю очень знакомое, сухое и благородное лицо, с высоким лбом, впалыми щеками. Черный, застегнутый доверху сюртук. Так и есть: в роли Ромэна Роллана — Н. В. Сергеев.

Эта роль была сыграна: в альбом включены кадрики — Роллан играет Бетховена. Но зритель так и не увидел этого. По каким-то причинам эпизод выпал при монтаже из фильма «Урок истории». Кто знает, каких трудов и какой ответственности потребовал образ от артиста?

Николаю Васильевичу не хочется вспоминать эту работу. Наверное, так было бы с любым из нас. Когда работа, в которую вложено столько мыслей и чувств, не дошла до тех, кому предназначена, трудно быть спокойным. В судьбе артиста такой момент может стать переломным. Кто знает, быть может, вслед

за этой ролью артистическое амплуа Сергеева расширилось и обогатилось бы целым кругом персонажей этого плана? И вообще, как рождается амплуа?

Я хочу больше узнать об этом. Может быть, секрет достоверности людей из народа у Сергеева кроется в его биографии?

— Как понимать биографию? Я сын присяжного поверенного, коренной москвич, здесь родился и вырос. Но дело не в родословной. Конечно, бывал я в деревне, давно, правда, в детстве, в юности. Но впечатления молодости до сих пор помогают мне. У меня абсолютно живы эти воспоминания, крепче, чем иные события недавних дней. И, конечно, я ими пользуюсь в работе. Это не просто память, а нечто другое, пережитое и оставшееся во мне. Вот, скажем, надо было играть Басманова в «Большой семье». Повели нас в цеха, показали производство. Не спорю, все это полезно было. Но мне больше дало то, что я еще в начале тридцатых с агитбригадой жил на Магнитке, когда, кроме первых бараков, ничего почти не было. А мы вперемежку с выступлениями работали на воскресниках. Вот фотографии.

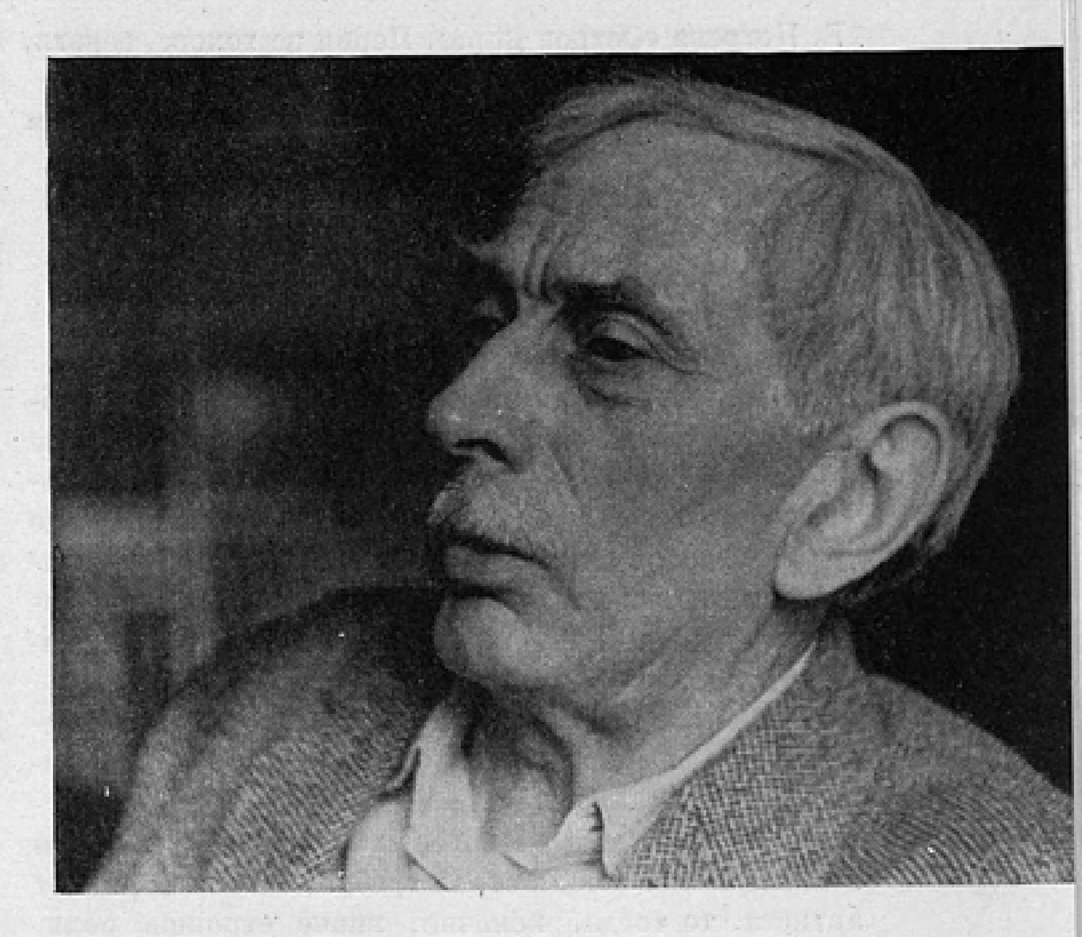
Смотрю фотографии. Гимнастерки, блузы агитбригады. Необжитой простор горы Магнитной. Еще выступления, еще города, корпуса строящихся заводов.

Дороги, спектакли, роли. Сорок семь лет жизни на сцене и на экране. Есть в этих прожитых годах интересная и важная «особинка».

Сначала были гимназические, любительские спектакли в Москве. Потом пришло первое «большое» выступление на сцене, и оно было знаменательным. Молодой секретарь клуба городка Щигры сыграл роль в спектакле полупрофессионалов на сцене клуба. Было еще много потом самодеятельных трупп и маленьких городков. Для Сергеева стала необходимой близость к зрителю, знакомство с ним и на сцене и в поездках по стране. Профессиональной школой артиста была театральная мастерская ВЦСПС, постоянным зрителем — рабочие новостроек, постоянной работой — гастроли агитбригад и передвижных театров. Уже работая многие годы в Центральном театре Советской Армии, Сергеев был непременным участником фронтовых бригад; вот эти, ставшие хрестоматией фотографии: кузов машины, гимнастерки и пилотки в «зрительном зале». Нет, дело, конечно, и в биографии... Но ведь не для всякой же роли? Я совершенно забыл об иных персонажах Сергеева.

— А как же офицер, командир корабля в «Мичмане Панине»?

— Тут было труднее. Нет у меня необходимого аристократизма. Но и тут я искал каких-то личных ассоциаций. В 1905 году мой отец, никак не революционер, но либерального толка человек, хранил у



себя нелегальную литературу. Сам в революционных событиях не участвовал, но товарища гимназического, оставившего брошюры, не выдал. Я это вспоминал, когда работал над ролью. Помогло.

— Стало быть, для вас такой прием — система?

— Я это называю так: «перенести все на себя». Ищу в себе похожие душевные движения, ситуации сходные подбираю. Печей, как старик Сугробин, никогда не складывал, но часто в театре бывало: просишь-просишь тех, кто отвечает, что-либо сделать, не дождешься и сам сделаешь. Так что похоже. Иногда аналогии рождаются легче: Басманов с завода уходил, а я из театра, как раз к этому времени. Тут все прочувствовать было легче. А вот Ряшкина в «Чужой родне» обстановка подсказала. Как в такую кулацкую избу войдешь (художники ее с настоящей, под Кунгуром скопировали), так легче хозяина понимаешь.

— Ну, а с кулаком у вас какой может быть «перенос на себя»?

— Как, какой? А вот, скажем, представлю я себя хранителем ценностей в народном музее. Сразу и появится ряшкинская цепкость к вещам: неси в дом, а не из дому! Способов много, важно, чтоб у д о б н о и интересно было.

Сейчас глаз у моего собеседника хитроватый и озорной. Что-то в улыбке, в манере разговора, как и в самих воспоминаниях, убеждает, что комедия ему по меньшей мере не противопоказана. Спрашиваю. Николай Васильевич уклончив. Помогает спасительный альбом. Ого, тут уже просто эксцентрика! Сергеев—Махунхина, туземный царек в памфлете

Е. Петрова «Остров мира». Перья на голове, серьги, юбочка, голые ноги...

— А сыграть в кино что-нибудь более острое вам не хочется?

Он отвечает вопросом на вопрос:

— А где вы видели в кино эксцентрику?

— Ну, скажем, «Марионетки»?

— Я не видел этого фильма.

— А вот Мартинсон, Гарин?

— Что ж, этих актеров уважаю. Понимаю и люблю. Только я, пожалуй, стар уже для этого. И не очень принимаю в кино эксцентричность. Экран любит простоту. Смотришь иной раз фильмы, чаще других австрийские: молодая пара — вполне реалистичные актеры, «по правде» работают. А уж старичок-папаша — тот «выдрючивается»! Даже неприятно.

— Ну, это ведь не искусство. Я имею в виду выдержанный в едином стиле сценарий или фильм сатирического, скажем, плана.

— Другое дело. Многое определяется жанром вещи. Если ее общий строй требует особой формы от артиста, то тогда, конечно, иначе строишь роль. В кино снимали спектакль нашего театра «Укрощение строптивой» Это уже был не фильм с его реалистической точностью, а фильм-спектакль.

Роль у меня была небольшая — «подставной отец», — но я вижу партнеров: один играет, другой. Значит, и мне нельзя из общего стиля вылезти.—(Слово «играю» он произносит так, что я понимаю: Николай Васильевич подчеркивает несколько театральную природу фильма — в других картинах он не «играет», а живет.) — А эксцентрика—дело трудное, — продолжает он.— Мне и в роли Махунхины хотелось под всеми трюками обнаружить человека чистого и искреннего, не принимающего современной «цивилизации». Так тогда и Алексей Дмитриевич Попов советовал.

Я смотрю на грустные, не способные постичь несправедливость жизни глаза туземца и вспоминаю такие же глаза старика Базарова, убитого нелепой гибелью сына. Вспоминаю Сергеева — отца слепого учителя в фильме «Солнце светит всем»; Сергеева — отца неизлечимо больного Гусева. Случайное совпадение? Мудрая сила, способность вынести любую беду — одна из лучших красок образов, созданных артистом. Но как суметь не повторить себя?

— Я читаю много сценариев, часто получаю приглашения. А принимаю их редко. По многим причинам. И впрямь недолго выработаться этакому штампу «правильного» человека. И когда встречается хоть что-то похожее в действиях персонажей, я ищу своих собственных мотивировок их поступков, чтобы поверить в них. Вскоре я начну сниматься в фильме «Альбатрос» на Рижской студии. Мой герой — пенсионер— надумал купить дом. Но когда он узнал, что продавец, такой же рабочий человек, попал в беду, он отдал все деньги ему взаймы. Реальный случай? Вроде бы. И вправду красивый. Мне нравится это в роли. Но хочу, чтобы это было правдивее, и поэтому намерен как-то подчеркнуть, что свой дом моему герою и не очень-то был нужен. Я хочу, чтобы зритель мне поверил, это главное.

Николай Васильевич рассказывает о старике из «Альбатроса», и я начинаю понимать, почему он предпочел его многим другим. Быть может, в этом образе откроется дорога скрытому комическому дару артиста? Во всяком случае, этого очень хочется. Телефонный звонок из Риги сразу приближает будущее: Сергеева просят приехать на несколько дней — уточнить сценарий.

— Часто ли вам удается вот так, совместно с автором и режиссером, обсуждать будущий образ еще до съемок?

— Все зависит от того, с кем работаешь. Слишком часто бывало у меня так: я роль делаю, работаю и мне никто ничего не говорит. Значит, все правильно? Но ведь это не метод! Хотя все же лучше, чем порой в театре. Там на репетиции нередко возникают конфликты. Потому что каждый жест, каждый шаг, каждое слово актера — это его дети. Хорошие ли, плохие, но его. Если они не нравятся режиссеру, то, на мой взгляд, искусство его заключается еще и в том, чтобы подсунуть чужого, режиссерского дитятю так, чтобы актер обрадовался ему, как родному. Это умеют не все режиссеры.

...Отправляясь к Сергееву, я дал себе зарок не задавать вопросов о театре и кино в сравнении друг с другом — общее место любой беседы с актером. Но соблазн велик, тем более что, прожив в театре сорок лет, Сергеев недавно совсем оставил его. Больше нравится экран?

— Нет. Трудно совмещать. Физически трудно, по времени трудно. К киноспецифике я привык. Привык к немногочисленным репетициям, и порой первые дубли выходят лучше повторных. Единственно трудное —крупные планы. Они выводят из состояния, разрушают целостность эпизода. Мне нравится современный метод съемки в длинных панорамах, с движением аппарата. Актеру при этом работать только легче, а не труднее, как полагают иные. Но то, к чему я никогда не привыкну,— это удивительное неуважение к труду актера в кино со стороны ряда (далеко не всех!) режиссеров. Мое официальное требование — не снимать меня в ночные смены, я вынужден вносить его в договор. Но этого я добиваюсь в связи с возрастом, это не обязательно для всех. А стул в павильоне, чтобы присесть в свободную минуту? А койка, чтобы прилечь? А умело составленное расписание, чтобы актер не болтался с утра по коридорам, теряя энергию и творческое самочув-

ствие, пока к вечеру его не призовут «пред ясные очи»? Увы, чтобы составить такое расписание, надо произвести известную умственную работу, но от этого многие отвыкли. Пусть уж лучше актер слоняется — ему деньги платят. Этого в театре не бывает. Этого могло бы не быть и в кино. В группе «Девять дней одного года» внимание к актерам было стопроцентным. И это доказывает, что все определяется культурой и высоким профессионализмом руководителя фильма — режиссера. Впрочем, вы этого не пишите,— спохватывается Сергеев.— Во-первых, «мелочи быта», а во-вторых, все равно не поможет.

Я записал. А вдруг поможет? При самой незначительной «умственной работе» легко понять, что от этого прежде всего страдают фильмы. Усталому, нервному актеру «неудобно» в павильоне, «неудобно» будет и в кадре.

Николаю Васильевичу нравится это слово— «удобно». Оно оказывается очень емким в его речи. Разговор заходит об архитектуре.

— Конечно, новые формы — это интересно и своеобразно. Иногда красиво. Большие гладкие поверхности, стеклянные стены. Я только думаю, чтобы людям было удобно жить в таких домах. А то стена стеклянная — как от солнца укрыться? В архитектуре очень важно о людях позаботиться. Вспомните наш театр ЦТСА, — кажется, ничего нелепее не придумаешь. Иногда дорогу теряли в лабиринтах его коридоров. Не пришел на репетицию актер — оказывается, заблудился. Да вы не смейтесь, я серьезно...

Три часа — малый срок, незаметно прошло время. Все-таки «хобби» могут немало рассказать о человеке: вот Николай Васильевич выпускает из этих опустевших клеток птиц — они перезимовали у него Книжка «Слово» лежит на столе, альбом ролей — пережитых судеб — рядом.

Я прощаюсь с артистом, фотограф отщелкивает последние кадры. Сотни часов перед кинокамерой все еще не закалили Николая Васильевича — он заметно смущается перед фотографом. Сейчас его не прикрывает ничье «второе я».

Л. ГУРЕВИЧ

«О времени и о себе»

С Василием Лановым я встретилась за кулисами театра имени Евг. Вахтангова. Это было утром, когда актеры спешили на репетиции, уроки танцев, фехтования. Шла будничная жизнь без предпремьерной суеты и подъема. Наша беседа, начавшись разговором о фильме «Коллеги», переросла рамки обычного интервью.

— Вы помните, как года два тому назад мы с вами говорили об «Алых парусах»? Тогда вы были всецело во власти Грина и считали, что именно образ капитана Грея наиболее близок вашей актерской индивидуальности. Вам хотелось и дальше работать именно в таком приподнято-романтическом плане. А вот теперь «Коллеги». Книга и фильм созданы совсем в ином ключе. Не противоречит ли роль Максимова вашим прежним устремлениям? Ведь между Греем и Максимовым — «дистанция огромного размера»?

— Я вам открою «секрет». Каждый актер, который увлечен своей ролью, всегда в процессе работы считает ее лучшей и единственной. Однако иногда через некоторое время после премьеры он понимает, что ошибался и отдает свои привязанности уже другому образу, другому герою. Так что в своих оценках мы порой бываем необъективны. Так случилось и с Греем. Здесь, видимо, сказалось и детское увлечение Грином (романтический образ капитана Грея — рыцаря без страха и упрека), и даже такая наивная, быть может, деталь — возможность ходить на настоящей бригантине, под настоящими алыми парусами, Это и вправду было здорово! Но, конечно, моего Алешку Максимова трудно поставить рядом с капитаном Греем. Я говорю даже не о результатах, а, скорее, о процессе работы над образом.

— В чем же особенности этой работы?

— Прежде всего само время. За два года, прошедших после «Алых парусов», я, естественно, повзрослел. Это, наверное, звучит странно — в тридцать-то лет! Ну, что делать, наша юность слишком затянулась! После XXII съезда мы поняли, что нам есть дело до всего, что происходит вокруг.

Собственно, те же чувства и мысли и у героев «Коллег». И не случайно в работе над фильмом много времени было отдано разговорам, которые на первый взгляд не имели прямого отношения к картине. Но обойтись без них было невозможно. Тем более что сама повесть Аксенова давала большой материал для споров.

— О чем шли споры?

— О многом. И, как правило, все начиналось с Максимова. Лично для меня Максимов — наиболее интересный герой в повести. Это образ человека, который еще только ищет трудной жизни для себя,



а привлекает он меня прежде всего своей нетерпимостью к ханжеству, карьеризму, себялюбию. Но вместе с тем распознать его истинное существо сразу не просто. Такого не подведешь под какой-либо эталон. Ему надо все пощупать своими руками...

— Поскольку у вас шел разговор о творчестве Василия Аксенова, очевидно, вы касались и общих проблем современной литературы, говорили о творчестве молодых писателей?

— Герои «Коллег» по-настоящему любят свою страну и свой народ. Аксенов вместе со своими героями, он ищет вместе с ними. И все же, мне кажется, он еще не поднялся до высот философского осмысления действительности. Мне кажется, что творчеству многих молодых литераторов свойственна некоторая инфантильность. В литературу сейчас пришло много новых талантливых людей, знающих жизнь. Они обо всем, о чем знают, пишут горячо, но порой недостаточно глубоко и зрело. Стоит вспомнить двадцатые годы — период формирования нашей советской литературы, — ведь тогда молодые писатели заявили о себе произведениями на редкость значительными, социально глубокими.

— Действительно! Фадеев написал «Разгром», Шолохов — первые книги «Тихого Дона», Островский — «Как закалялась сталь», в то время когда каждому из них не было и тридцати. А как вы объясняете это затянувшееся, если можно так выразиться, возмужание?

— Пожалуй, причины здесь общие для литературы, кино, театра —вообще для молодых художников. Мы хотим быть обязательно самостоятельными, во что бы то ни стало индивидуальными. А как — порой не знаем. Наша затянувшаяся инфантильность объясняется, может быть, тем, что с детства нам нередко внушали, что человек—лишь «винтик» или «шпунтик», и ничто от него не зависит. Это порождало у некоторых равнодушие и неверие в свои силы. Многие не умели широко, перспективно мыслить, разбираться в сути явлений. Сами себя сдерживали, ограничивали. Надо сказать, что процесс становления мировоззрения молодого художника сложен. И хорошо, что художнику у нас сопутствует дружеская рука, мудрый совет.

— Что вы думаете о творческих исканиях?

— Мы должны искать в своей области, как ученые в своей. Ученые ведут свои исследования в разных направлениях, хотя к желанному результату ведет только один путь. Постепенно закрываются один за другим ложные пути и остается один-единственный — верный. Так порой случается и в искусстве.

— Да, но ученый экспериментирует в своей лаборатории, и его поражение остается частной неудачей, а режиссер, актер в кино работают для миллионов.

— Разумеется, мера ответственности художника в наши дни возрастает неизмеримо. И говорить он должен так, чтобы его слышали миллионы и чтобы он оставался близким для каждого. Это, пожалуй, самое сложное. И поиск для этого необходим.

— Однако при этом важно помнить о том, что ты ищешь и ради чего ищешь. А то ведь можно под предлогом поиска оправдать любое трюкачество и даже появление работ, непонятных и чуждых по своей направленности запросам народа, скажем, абстракционизм.

— Речь идет не об абстракционизме — он, я уверен, никогда не найдет сколько-нибудь многочисленных поклонников в нашей стране. Как не находит их уже и за рубежом. Скажем, в Венеции на выставках абстракционистов пусто. Никому это не интересно. Я же говорю о поисках в реалистическом искусстве. Ведь реализм современный отличен от реализма прошлого века. Он требует новых и иных средств выражения. И сейчас ставить фильмы и играть так, как играли во времена Каратыгина, уже невозможно. К сожалению, кое-где еще процветает риторика, прикрываемая ложно понятой традицией. Часто это идет от отсутствия таланта, от инертности мысли. Искусство должно принадлежать народу. А для этого оно должно быть талантливым, ярким, умным, современным.

М. КВАСНЕЦКАЯ

Хочется играть

Наш разговор происходит в полутемной гримерной филиала Малого театра. Сегодня Руфина Нифонтова играет в «Браконьерах». До начала спектакля полтора часа, до грима — и того меньше. Что говорить: обстановка и время никак не располагают к пространной беседе. Так или иначе, медлить не стоит.

Первый традиционный вопрос: что вас волнует сегодня более всего? Разумеется, новые работы. В театре — центральная роль в пьесе Арбузова «Нас где-то ждут». В кино — Елена в «Русском лесе». И то и другое — трудно.

— Почему? Возраст?—(У Арбузова героине—43. В «Русском лесе» Елена появляется на экране в 20 лет, а расстается с ней зритель, когда героине исполняется 60.)

— Нет, дело не только в этом. Елену играть интересно, но все время испытываешь тревогу: получится ли Леонов в кино. Богатство речи автора, его сложный, чисто «словесный» комментарий к образам и поступкам героев трудно перенести на экран. Не просто — освоить язык, найти «стиль» в работе. Необходим долгий разбор роли вместе с режиссером, серьезный разговор, а его все нет. Правда, пока снимаются вроде бы «проходные» эпизоды. Но трудно работать по принципу «пройти туда», «там повернуться» и т. д. Знаете, как бывает в кино: композиция, свет, тон — глядишь, актер и потерялся.

— Я понимаю, важно, чтобы поиски формы не оттесняли актера на второй план. Но разве не случается подчас наоборот?

— Мне не приходилось сталкиваться с режиссурой, которая забывала бы обо всем, кроме актера. И потом, что значит помнить? С актером надо работать, а этим искусством владеют далеко не все. Мне всегда очень приятно и интересно работать с Григорием Львовичем Рошалем. Мы внимательно и подробно разбираем роль еще в подготовительном периоде. Выясняется смысл и суть каждого эпизода, прослеживается изменение внешности героини от сцены к сцене. Рошаль работает как скульптор, он готовит каркас роли, а на съемках уже происходит сама лепка. И потом ясно, чего хочет режиссер, — вещь достаточно редкая. Мы, актеры, всегда видим, когда режиссер не представляет себе кадра и не может дать точного задания — какие бы слова он при этом ни произносил.

...Чувствуется, что я задел больное место. Мало найдется киноартистов, которые не сетовали бы на взаимоотношения с режиссурой. И, как ни странно, сегодня волнует не столько режиссерский произвол, сколько своеобразная «потребительская» режиссура.



Актер читает сценарий, разбирает эпизод (в одиночестве!), приходит на площадку и после двух-трех слов режиссера играет (а не репетирует!) сцену так, как он ее придумал. С той стороны камеры произносят: «Отлично, дорогой, сняли!» (или в лучшем случае —«давай еще разик!»). Актер «дает» — режиссер берет. Или не берет.

Быть может, это утрировано. Но как часто режиссер безлик, как часто разговоры о том, что надо развязать актерскую инициативу, всего лишь прикрывают отсутствие вкуса к вдумчивому сотворчеству с артистом!

— У нас есть пословица,— говорит Нифонтова,— «не украдешь — не сыграешь». Актер «крадет» отовсюду: из книг и фильмов, из живописи и музыки, а больше всего, конечно, из жизни. Жизнь — лучший, основной материал в работе над ролью. Но овладеть материалом несравненно легче, когда рядом внимательный и тонкий помощник — настоящий режиссер. Не важно, как он работает: объясняет, или показывает, или спорит. Главное, артисту открывается в роли больше, чем увидел он сам.

— А как обстоит дело в театре?

— В театре тоже, к сожалению, иногда работа над пьесой сводится к разводке: «стали туда, стали сюда». И это не только от чрезмерного внимания к пластической стороне спектакля. Чаще бывает так: где не продуман образ спектакля, там и с актером

работают плохо. И наоборот. Вы не видели «Палату»? Мне нравится играть в «Палате» — в просторных, легких, современных декорациях.

Оказывается, декорация «Палаты» — это нереализованный в материале проект больницы молодых архитекторов Арндта и Попкова. Режиссер Л. Варпаховский осуществил его на сцене. Нифонтова рассказывает об этом с увлечением, ее привлекает простота и удобство современной архитектуры, конструктивное оформление спектакля.

— По-моему, поиск современных форм в театре вас привлекает более, чем в кино.

— Просто в театре острее ощутим разрыв с современным образом жизни. Это относится не только к оформлению. Конечно, в бабушкиных креслах нельзя сейчас играть и классическую пьесу, не то что современную. В спектакле «Нас где-то ждут» я выхожу на сцену с репликой «Здорово, городок!» Но мне трудно сказать это, потому что я не вижу в декорации светлого и милого городка. Вместо легкого, ажурного моста высится какое-то странное сооружение.

Но дело не в декорациях: в наши дни меняются ритмы жизни, и это непременно должно чувствоваться на сцене. Классическая пьеса тоже не может выглядеть сегодня лишь как костюмированное зрелище. Меняется и характер, стиль игры актера. Мне кажется, сейчас происходит некоторое сближение актерской техники в театре и кино. Трудно играть на современной сцене, используя поставленные «актерские» голоса и соответствующую пластику. Хочется быть проще и ближе к залу. Зато в области оформления определенно идет размежевание: театр ищет более условную, яркую форму. Мне это нравится.

Я уже не задаю готового сорваться вопроса. Нифонтова сама говорит о том, как сочетается для нее работа в кино и в театре. Каждая по-своему приносит творческую радость. Но всегда ли?

— Что заставило вас сниматься в неудачном фильме «День, когда исполняется тридцать лет»?

— Меня прежде всего заинтересовала сама ситуация: женщина, которая уходит от мужа, лишившего ее радости быть с коллективом, возможности жить другими, помимо семейных, интересами, впоследствии сама же становится на его позиции, страдает от невозможности удержать его в семейном мирке. Сама мысль о том, что человек не может жить вне дела своей жизни, мне близка. Но картина не получилась. Ведь актер практически не может изменить сценарный ход (хотя бы частично) или режиссерское решение эпизода. Во время съемок этого уже не сделаешь: надо «гнать план». А подготовительный период далеко не всегда правильно используется.

Фильм снимал молодой режиссер. Но дело, естественно, не в возрасте. Нужно много работать, чувствовать ответственность. Тогда должно получиться. У меня, например, есть принцип: над каждой сценой или кадром работать как на кинопробе. Как будто каждый раз решается, ты будешь играть роль или кто-то другой.

— Помогает?

Нифонтовой остается улыбаться — к сожалению, не всегда решает проба. Есть мечты, есть роли, которые, что называется, «нюхом чувствуешь». Увлекаясь, она рассказывает, как играла бы Комиссара в «Оптимистической трагедии». Ведь только сейчас и играть, пока силы в себе чувствуешь! А играть столько всего хочется!

— А если подробнее?

Оказывается, актрисе, почти во всех работах строгой и сдержанной, хочется попробовать силы в характерной роли.

— Я училась во ВГИКе у очень серьезных и тонких педагогов — Пыжовой и Бибикова. Я благодарна им за настоящую школу. Была у нас в годы учебы особая страсть. Мы любили пантомиму и в своих этюдах «выдавали», как могли. Нам хотелось овладеть остротой формы, отточенной выразительностью жеста и ритма, нас влекла всегда неожиданная смелость гротеска. Чего только не приходилось изображать! Именно «чего» — например, стул. Несмотря на крайности, это многое давало. В институте я с удовольствием играла Галчиху в «Без вины виноватые». Меня и сейчас привлекает эксцентрика. Только не просто трюк. А чтобы вот так: «выкинуть номер», а потом «взять зрителя» и в молчании зала сказать что-то очень важное и глубокое. Жаль только пьес таких нет, да и фильмов мало: чтобы форма яркая и мысль значительная!

— Будут,—говорю я.

— Наверное, будут,— соглашается актриса.

Она зажигает лампы на гримировальном столе. Через полчаса—спектакль.

Л. ГУРОВ

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Как рождаются тосты», 4 ч.

Сценарий В. Сухаревича; постановка А. Тутышкина; оператор Э. Гулидов; художник Б. Чеботарев; композитор А. Зацепин; текст песни М. Матусовского; звукооператор И. Стулова; режиссеры: О. Герц, В. Массино.

Роли исполняют: Плющ — Г. Вицин, Гречкин — Л. Харитонов, водопроводчик — А. Грибов; Г. Георгиу, Ю. Медведев, Д. Масанов, Т. Носова, В. Полев, В. Пицек, В. Раутбард, П. Тарасов, Э. Трейвас, В. Хмара, В. Харитонова, А. Хвыля, Г. Шпигель.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Королевство кривых зеркал» (по одноименной повести В. Губарева), 8 ч., цветной.

Автор сценария В. Губарев, при участии Л. Аркадьева; текст песен В. Губарева; постановка А. Роу; операторы: В. Дульцев, Л. Акимов; художники: А. Клопотовский, А. Вагичев; композитор А. Филипенко; звукооператор А. Дикан; режиссер А. Голышев, второй оператор А. Антонов.

В ролях: Оля — Оля Юкина, Яло — Таня Юкина, бабушка — М. Барышева, Гурд — Андрей Стопран, Бар — И. Кузнецов, тетушка Аксал — Т. Носова, король Йагупоп 77-й — А. Кубацкий, наиглавнейший министр Абаж — А. Цинман, главнейший министр Нушрок — А. Файт, Анидаг — Л. Вертинская, наиглавнейший церемониймейстер — Г. Милляр, главнейший церемониймейстер — П. Павленко, королевский обер-повар — А. Хвыля, Тамбур-мажор — В. Брылеев, Асырк — В. Алтайская.

В эпизодах: А. Алешин, П. Алексеев, Д. Бахтин, Л. Берданосова, В. Брылеев, В. Гастинский, Л. Карауш, Л. Королева, В. Куденко, Г. Малолетнова, Г. Милляр, О. Пешков, Н. Романов, Н. Самсонова, Е. Стопран, А. Сухова, И. Ткаченко, З. Гекулаева, Г. Шашкова, М. Шитов, М. Щербаков.

КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО И РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Три плюс два», 10 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; композитор А. Волконский; звукооператор А. Патрикеева; художники: А. Бауманис, Н. Панова; режиссер К. Николаевич; главный оператор В. Шумский; оператор Ю. Постников; режиссер-постановщик Г. Оганисян. Комбинированные съемки: оператор Э. Аугуст; художник В. Шилльдкнехт.

В ролях: Н. Фатеева, Н. Кустинская, А. Миронов, Е. Жариков, Г. Нилов.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Трое суток после бессмертия», 9 ч.

Автор сценария К. Кудиевский; режиссер-постановщик В. Довгань; оператор В. Верещак; художники-постановщики: Н. Резник, П. Славинский; композитор Ю. Щуровский; звукооператор Г. Парахников. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышева; художник В. Дубровский.

Роли исполняют: В. Заманский, Н. Крюков, Г. Юматов, Г. Юхтин, А. Мовчан, Г. Ляпина, Л. Калачева, А. Акчурин, Л. Данчишин, М. Сименихин, Г. Кенжехан-улы, С. Кулинич, В. Колодный, В. Мышастый, Ира Пухтеева, Витя Власов.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Приходите завтра...», 10 ч.

Сценарий и постановка Е. Ташкова; оператор Р. Василевский; художник-постановщик О. Передерий; режиссеры: В. Винников, А. Милюков; композитор А. Эшпай; звукооператор Э. Гончаренко.

В ролях: Николай Васильевич — А. Папанов, Фрося — Е. Савинова, Александр Александрович — Б. Бибиков, Наташа — А. Максимова, Костя — Ю. Горобец, Мария Семеновна — Н. Животова, Вадим — А. Ширвиндт, Володя — Ю. Белов, гардеробщица — А. Денисова, директор института — Б. Коновкин, концертмейстер — З. Дьяконова.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Самый медленный поезд», 9 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; постановка: В. Краснопольского, В. Ускова; оператор Г. Черешко; художник В. Расторгуев; композитор Л. Афанасьев; текст песни С. Гребенникова, Н. Добронравова; звукооператоры: Б. Глеков, Я. Харон.

В ролях: корреспондент — П. Кадочников, Лена — Н. Новосядлова, Нина Ивановна — З. Кириенко, папа Коля — А. Барчук, девочка — Марина Бурова, кондукторша — А. Суркова, тетя Паша — В. Владимирова, актриса — Л. Шагалова, человек, который все потерял — А. Матковский, старик — И. Рыжов, партработник — Ю. Горобец, А. Щербаков.

В эпизодах: В. Краснопольский, А. Курбатов, В. Мизиненко, О. Пчелкин, Г. Самакаева, Р. Сергеев, В. Ясенецкая.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Великая опора», 9 ч., цветной.

Автор сценария М. Ибрагимов; режиссер-постановщик А. Исмайлов;

главный оператор Х. Бабаев; художник М. Гусейнов; композитор Ф. Амиров; звукооператор А. Шейхов; оператор Б. Власов. Комбинированные съемки: оператор М. Мустафаев; художник М. Рафиев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Ю. Рабинович.

Роли исполняют и дублируют: Рустам—А. Алекперов (дублирует А. Толбузин), Майя — Т. Рустамова-Крастыньш (А. Кончакова,), Корош — Г. Мамедов (Ф. Яворский), Сакина —Л. Рзаева (Н. Никитина), Паршан— З. Алиева (З. Земнухова), Телли — Н. Зейналова (В. Енютина), Шараф Оглы—М. Шейхзаманов (К. Барташевич), Калантар — А. Мамедов (Д. Масанов), Ширзад — Хаджи Мурат (В. Ферапонтов), Салман — Ф. Мехтиев (Ю. Саранцев), Ярмамед — И. Исфаганлы (Г. Вицин), Гусейн—Г. Азимов (Н. Граббе), Назназ — Э. Ядигярова (Н. Зорская), Кярам — Р. Тагиев (А. Карапетян), Наджар — Б. Кязимов (А. Кузнецов).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Мы такие мастера», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Рунге, А. Кумма; режиссер В. Котеночкин; художники-постановщики: В. Котеночкин, Б. Федюшкин; композитор А. Варламов; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Г. Золотовская, А. Давыдов, Б. Чани, Р. Миренкова, Б. Бутаков, И. Давыдов.

«Фитиль» № 11 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Эх, дороги...» (ЦСДФ, ВГИК, «Ленфильм»).

Авторы: Л. Быков, М. Вознесенский, С. Киселев, Л. Миллионщиков, З. Паперный; режиссеры: Л. Быков, Л. Миллионщиков; операторы: А. Бобров, В. Грамматиков, С. Киселев, Б. Макасеев; композитор Л. Солин; комментатор И. Любезнов. Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала Л. Беневольская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«За супружество — тройка», 8 ч.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Автор сценария Марта Гергей; режиссер Карой Видерманн, оператор Йожеф Мадьяр; художник Андраш Вайо; композитор Андраш Бадя.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Эльфи — Мари Тёрёчик (дублирует Р. Макагонова), Арпад — Дьюла Бодроги (В. Ковальков), бабушка — Мани Кишш (М. Гаврилко), дедушка — Янош Маклари (Н. Граббе), мать Арпада — Марта Фонаи (Е. Кузюрина), отец Арпада — Эрнё Сабо (К. Николаев), Жужи — Мари Семеш (Л. Бабичкова), отец Эльфи — Имре Радаи (В. Осенев), Анна-Мария — Ирен Пшота (В. Чаева), Золи, парикмахер — Миклош Сакач (Б. Иванов).

●

«У французских каминов», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Харальд Хаузер, Генрик Кайш; режиссер Курт Метциг; оператор Гюнтер Хаубольд; художники: Альфред Хиршмайер, Ганс Мирр; композитор Вильгельм Нееф.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Клаус Ветцлаф — Арно Вишневский (дублирует А. Сафонов), Жанна — Ангелика Домрёзе (Е. Тэн), Бургиньон — Гарри Хиндемит (Я. Беленький), Зиберт — Ханьо Хассе (Я. Янакиев), генерал Рукер — Гюнтер Зимон (К. Барташевич), Жоржетта — Эвелин Крон (Д. Столярская).

●

«Это случилось в сочельник» (по пьесе Братислава Блажека «И такое в рождественский вечер!»), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Герман Кант; режиссер Гюнтер Райш; оператор Хорст Брандт; художник Альфред Хиршмайер; композитор Гельмут Нир.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: товарищ Лёрке — Эрвин Гешоннек (дублирует А. Консовский), Анна Лёрке — Карин Шрёдер (Д. Столярская), Томас — Арно Вишневский (В. Ковальков), бабушка — Матильда Данеггер (А. Фуксина), Карл — Гюнтер Юнгханс (Ю. Белов), Пегги — Роземари Шеленц (Р. Макагонова), Остерман — Херварт Гроссе (Б. Баташов).

●

«Карл-окурок», 2 ч., цветной.

Производство студии мультипликационных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Райнер Кирш; режиссер-постановщик Клаус Георги; мультипликаторы: Клаус Георги, Эвелин Кёлер, Н. Барковский, Э. Гофман, К. Зейдель; оператор Ганс Шёне; композитор Адди Курт.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Незабываемая весна» (по повести Юзефа Хена «Апрель»), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Польша.

Автор сценария Юзеф Хен; режиссер Витольд Лесевич; оператор Чеслав Сьвирта; художники: Войцех Крыштофяк, Марек Ивашкевич; композитор Тадеуш Берд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Чапран, подполковник—Хенрик Бонк (дублирует К. Тыртов), Шумибур, хорунжий — Лешек Хердеген (А. Фриденталь), Хырный, прокурор дивизии—Петр Павловский (А. Кузнецов), Ванда Рушковская—Мария Цесельска (С. Холина), Якуб Анклевич—Францишек Печка (В. Баландин), Богуслав Клюква—Тадеуш Кондрат (Э. Геллер), Козловский, майор — Болеслав Плотницкий (В. Балашов), Галицкий, поручик—Витольд Пыркош (А. Карапетян), Ясек — Ежи Турек (И. Безяев).

●

«Случай в лесу», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов Се-Ма-Фор, Лодзи, Польша.

Автор сценария и режиссер Тадеуш Вилкош; оператор Евгений Игнатюк; композитор Збигнев Турский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Пять минут для здоровья», 1 ч., цветной.

Производство студии кукольных фильмов в Тушине, Польша.

Автор сценария и режиссер Зенон Василевский; оператор Лешек Нартовский; кукловод Здислав Миколайчик; композитор Ежи Матушкевич.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Дайте мне крокодила», 1 ч., цветной.

Производство короткометражных фильмов в Варшаве, Польша.

Сценарий Мусялович; композитор Турский; мультипликаторы: Жбиковский, Козловский, Стапчиньский; оператор Ткачик; режиссер Мусялович.

●

«Приключения будильника», 1 ч., цветной.

Производство студии кукольных фильмов в Тушине, Польша.

Авторы сценария: Ева Домбровская, Янина Хартвиг; режиссер Янина Хартвиг; художник-постановщик Эдвард Стурлис; оператор Евгений Игнатюк; композитор Ежи Матушевич.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Вайтус и Батюс», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов Се-Ма-Фор в Лодзи, Польша.

Авторы сценария: Станислав Рончек, Ришард Брудзиньский; художник Ежи Строковский; режиссер Ежи Котовский, кукловоды: Ядвига Куджицкая, Мариан Кербайчак; операторы: Ежи Котовский, Вацлав Федак; композитор Петр Хертель; звукооператор Ян Радлич.

●

«Сокровища Черного Джека», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов в Варшаве, Польша.

Авторы сценария: Тадеуш Фрей, Леонард Пульхна; режиссер Витольд Герш; мультипликаторы: Р. Сларчинский, А Хурчтин, К. Янек, А. Козловский, С. Лисовский, З. Орачевская; оператор Ян Ткачик; композитор Ежи Абратовский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

«До востребования», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Октавиан Сава; режиссер Г. Витанидис; оператор Джирарди Костракевич; художник Марчел Богос; композитор Х. Малиняну.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев.

Главные роли исполняют и дублируют: Пуе Кринтя — Юрие Дарие (дублирует Ю. Мартынов), Лилиана — Флорентина Мосора (А. Кончакова), Дан Василиу — Ион Дикисяну (О. Голубицкий), Мимишор — Кока Андронеску (М. Крепкогорская), отец Мимишер, Григоре — Василиу Бирлик (Г. Милляр).

●

«Железная шляпа» (по одноименной сказке Славомира Мрожека), 1 ч., цветной.

Производство студии мультипликационных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария, режиссер и художник Иозеф Кабрт; композитор Ян Бедржих; мультипликаторы: Кабрт, Можишова, Сметана, Гамрлик, Водичкова; оператор Иван Масник.

●

«Курсы для мужчин», 1 ч., цветной.

Производство студии мультипликационных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария, режиссер и художник Владимир Легки; оператор Владимир Малик; композитор Эмиль Людвиг; кукловоды: Станислава Прохазкова, Борис Масник, Павел Прохазка.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Лето виновато во всем», 7 ч.

Производство «УФУС», Югославия.

Автор сценария и режиссер Пуриша Джорджевич; оператор Бранко Иватович; художник Зоран Зорич; композитор Дарко Кралич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Главные роли исполняют: Мия Алексич, Ольга Надь, Соня Хлебш, Раде Маркович, Милена Дравич

Роли дублируют: А. Кузнецов, Г. Водяницкая, В. Петрова, Т. Яренко.

●

«Журналист из Рима», 1-я серия, 6 ч., 2-я серия, 7 ч.

Производство «Дино Де Лаурентис, чинематографика», Италия.

Автор сценария Родольфо Сонего; режиссер Дино Ризи; оператор Леонида Барбони; художник Мари Кьяри; композитор Карло Савина.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; оператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют и дублируют: Сильвио Маньоцци — Альберто Сорди (дублирует А. Кузнецов), Элена — Леа Массари (Л. Богданова), Симони — Франко Фабрици (В. Иванова), синьора Павинато, мать Элены — Лина Волонги (Т. Панкова), синьор Враччи — Клаудио Гора (А. Консовский), маркиз Каппелони — Даниэле Варгас (Н. Рыжов).

●

«Под страхом измены», 8 ч.

Производство Корейской студии художественных фильмов.

Автор сценария Ли Ди Ен; режиссер Пак Хак; оператор О Ын Пхак; художник Ким Че Ир; композиторы: Ким Рин Ук, Ким Чан Бом; звукооператор Ким Бен Гир.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Н. Косарев.

Роли исполняют и дублируют: Сен Не — Сен Хе Рим (дублирует Г. Теплинская), Док Не — Ким Бок Сен (Т. Тимофеева), До Дюн — Нам Сын Мин (С. Голубев), Гын Мен — Пак Себ (М. Дубрава), Хэ Ран — Ли Чо Ок (В. Пугачева), Хен Сик — Се Ген Себ (И. Боголюбов), Сын Дин — Ли Ген Хван (Л. Жуков), Сун Бун — Цой Ен Дя (В. Липстоп), Ен Ок — Пак Гым Сир (Люба Садовникова), Умульдиб — Хан Ге Сен (Л. Гурова).

●

«Саша», 9 ч.

Производство «Авалафильм», Белград, Югославия.

Автор сценария Властимир Радованович; режиссер Раденко Остойич; оператор Ненад Йович; художник Слободан Ефтич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: испанец — Раде Маркович (дублирует В. Балашов), поп — Предраг Черамилац (В. Прокофьев), Длинный — Ротко Милетич (А. Кузнецов), Треф — Коле Ангеловски (В. Кулик), Вера — Душица Жегарац (Р. Макагонова), Марич — Беким Фхмию (О. Голубицкий).

●

«Неприкасаемая», 1-я серия, 7 ч., 2-я серия, 7 ч.

Производство «Бимал Рой продакшн», Индия.

Авторы сценария: Субод Гош, Набенду Гош, Поль Махендра; режиссер Бимал Рой; оператор Камал Боз; художник Суденду Рой; композитор С. Д. Берман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Суджата — Нутан (дублирует С. Холина), Адир — Сунил Дат (А. Фриденталь), Рама — Шашикала (Д. Столярская), тетушка — Лалита Павар

(М. Гаврилко), Упендрнат— Тарун Боз (Ф. Яворский), Чару — Сулочна (Н. Зорская).

●

«Моранбон», 7 ч.

Производство «Сине-Вог фильм», Брюссель.

Автор сценария Арман Гатти; режиссер Жан-Клод Боннардо; оператор Пак Киан Ван; композитор Дежеун Нам Хи.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Тон-Ил — Ом До Сун (дублирует В. Ферапонтов), Ян-Нан — Ван Джун Хи (З. Степанова), мороженщик—Кан Хон Сиг (Н. Любешкин), профессор — Си Миун (А. Алексеев).

●

«Банда подлецов», 9 ч.

Совместное франко-итальянское производство «Колизеум фильмс Фичит», Рим, «Контакт-организасьон», Париж.

Авторы сценария: Тальони, Карминео; режиссер Фабрицио Тальони; оператор Альдо Джордани; художник Ламберто Джованьоли; композитор Альдо Пига.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Юдифь— Паскаль Пети (дублирует Р. Макагонова), Энцо Прати — Роджер Мур (В. Рождественский), немецкий сержант —Карл Шелл (Н. Александрович), Де Росси — Франк Виллар (А. Задачин); Тассони — Арольдо Тьери (С. Цейц), жена Тассони — Луиза Маттиоли (В. Чаева), жена Де Росси — Шилла Габель (С. Коновалова), шофер — Меммо Каротенуто (Я. Беленький).

●

«Три мушкетера» (по роману Александра Дюма), 2-я серия («Месть миледи»), 10 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство «Фильм-Бордери» и «Фильм-модерн» (Франция), «Фоно-Рома» (Италия).

Авторы сценария: Жан Бернар-Люк, Бернар Бордери; режиссер Бернар Бордери; оператор Арман Тирар; художник Рене Мулер; композитор Поль Мизраки.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

Роли исполняют и дублируют: д'Артаньян — Жерар Баррэ (дублирует В. Сошальский), Атос—Жорж Декриер (Б. Кордунов), Портос — Бернар Воренже (Р. Чумак), Арамис—Жак Тожа (О. Голубицкий), миледи — Милен Демонжо (А. Кончакова), Констанс—Перрет Прадье (Ю. Бугаева), королева — Франсуаза Кристоф (Н. Никитина), кардинал де Ришелье—Даниель Сарано (С. Курилов), Планше — Жан Карме (Д. Масанов), Кетти — Анна Тоньетти (Л. Драновская), г-н де Тревиль — Робер Нассье (К. Тыртов), король Людовик XIII — Ги Трежан (В. Кулик), Рошфор — Ги Делорм (М. Глузский), г-н Бонасье — Робер Бери (Я. Беленький).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К5-43-87

А08141. Подписано к печати 27/VIII 1963 года. Формат бумаги 82×108 1/16

Печатных листов 9,75 (условных листов 15,8). Учетно-издательских листов 17,5

Тираж 29.700 экз. Заказ № 2675

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



«Ты Хау»



«Лупень, 29»



«Четыре дня Неаполя»



«Камни Хиросимы»

УЧАСТНИКИ И ГОСТИ ФЕСТИВАЛЯ



Американский актер Тони Кертис с женой — актрисой Кристиной Кауфман



Актер Жан Маре (Франция)

Индекс 70399



Летчик-космонавт Валентина Терешкова с итальянскими актрисами Антонеллой Луальди и Леа Массари



Режиссер Федерико Феллини (Италия)



Кубинская актриса Бертина Асеведо



Итальянская актриса Джульетта Мазина



Актриса Ча Жанг (ДРВ)



Режиссеры Григорий Чухрай (СССР) и Стенли Креймер (США)



Режиссер Мирча Дрэган (слева) и режиссер Ион Попеску-Гопо с супругой (Румыния)